中图分类号：I206.2　　密级：公开
UDC：800　　学校代码：10094

河北师范大学

硕士学位论文

（学历硕士）

郑樵乐府学研究

The study of Zheng Qiao’s Yuefu Concept

研 究生姓 名： 曹慧媛
指 导 教 师 ： 曾智安 教授
学 科 专 业 ： 中国古代文学
研 究 方 向 ： 唐宋文学
论文开题日期 ： 2015 年 7 月 6 日

二〇一六年五月二十三日

中图分类号：I206.2　　密级：公开

UDC：800　　学校代码：10094

河北师范大学

硕士学位论文

（学历硕士）

郑樵乐府学研究

The study of Zheng Qiao’s Yuefu Concept

作 者 姓 名 ： 曹慧媛

指 导 教 师 ： 曾智安 教授

学 科 专 业 ： 中国古代文学

研 究 方 向 ： 唐宋文学

论 文 开 题 日 ： 2015 年 7 月 6 日

学位论文原创性声明

本人所提交的学位论文《郑樵乐府学研究》，是在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的原创性成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中标明。

本声明的法律后果由本人承担。

论文作者（签名）：苏慧媛　指导教师确认（签名）：曾郑安

2016 年 5 月 26 日　　2016 年 5 月 26 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解河北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权河北师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在_____年解密后适用本授权书）

论文作者（签名）：苏慧媛　指导教师（签名）：曾郑安

2016 年 5 月 26 日　　2016 年 5 月 26 日

摘　要

郑樵的乐府学理念体现在三个方面。一是其在《通志·乐略》中的理论表述，二是其在《通志·乐略》中对乐府诗的分类及其标准的探讨；三是其乐府诗创作倾向。本文即从这三个方面探讨郑樵的乐府学理念，进而在此基础上探讨郑樵乐府学理论的复与变。全文共分四章。

第一章论述郑樵乐府学的理论表述。郑樵乐府学的理论表述主要体现在《通志·乐略》之中，集中表现为“声贵说”。本章首先探究郑樵“声贵说”的内涵：一是《诗》主在乐章；二是“乐以诗为本，诗以声为用”；三是“诗在于声，不在于义”。其次探究郑樵“声贵说”产生的原因：一是义理之学的兴盛给声歌之学带来巨大影响；二是“声失”带来的诗体转关和断题取义等背弃诗歌音乐本质现象的产生。最后揭示郑樵“贵声”之举的正乐本质。

第二章讨论郑樵在《通志·乐略》中对前代乐府的分类及相关问题。他的分类采用三种标准，一是以声别曲；二是“义类相从”；三是风、雅、颂三分法。三者之间有着内在从属关系。“义类相从”是以声别曲退而求其次的表现，二者统摄于风、雅、颂三分法之下。而风、雅、颂本身是为礼而作。具体分类过程中，剪裁不当，相和歌和“清商三调”以及清商曲内部出现了曲题重复现象。“琴之有辞，自梁始”以及“舞之有辞，自晋始”的论断都并非单纯是字面的意思，正反映出郑樵对南朝梁时期，文人屡屡以赋题法为琴乐著辞的不满以及“舞而有辞，失古道”的批判性。本质上这种反对琴曲、舞曲著辞的现象都郑樵复古思想的表现。

第三章论述郑樵乐府诗创作。针对郑樵古题乐府《乐府四怨》与《(怨为之）解)》的亡诗进行考辨，力图通过对现存 3 首古题乐府本事源流的梳理找到关联之处，进而推断亡佚作品之题名和内容。其次分析郑樵新题乐府的创作内容对汉乐府精神的继承，以及大量“兮”字入诗对新题乐府徒诗化构成的消解和楚骚精神的复苏。

第四章结合上述三个层面，总体讨论郑樵乐府学思想的复与变。主要从两大方面进行论说。一是郑樵在“礼乐相须以为用”的根本观点引导下，表现出对礼乐陵夷之乱象的不满，同时又受到宋代雅乐复古思潮的影响，在整体上呈现出一种崇礼复古的思想。但郑樵的礼乐复古不等于雅乐复古，对宋代雅乐复古中出现的宫廷雅乐家以古律今、泥

古作乐的现象也进行了批判，呼吁由“明乐之人”来典乐。二是崇礼复古之外，郑樵还有重视民间俗乐源起之功和直面夷乐变华的两种思想倾向，表现出顺应礼乐发展史的进步思想。

关键词：郑樵 贵声 正乐 礼乐 乐府分类 亡诗考辨

Abstract

Characteristics of Zheng Qiao's Yuefu concepts are embodied in three aspects. The first is the theory expressed in *Tong Zhi Yue Lv*. The second is the classification of Yuefu poems and study about its standard in *Tong Zhi Yue Lv*. The third is Yuefu Poem composition trend. This paper will research the theory of Zheng Qiao's Yuefu concepts from these three aspects and then discuss Zheng Qiao's yuefu concepts complex and variable on that basis. The paper is divided into four chapters.

The first chapter discusses the theoretical expression of Zheng Qiao's Yuefu concepts. Theoretical expression of Zheng Qiao's Yuefu concepts is mainly embodied in *Tong Zhi Yue Lv*, concentration presented with "Sheng Gui theory ".This chapter first explores the connotation of Zheng Qiao's "Sheng Gui theory ".First of all *Poem* is mainly composed by Yue Chapter; The second is "Poetry is the essence of music, and poetry needs voice"; The third "The essence of poetry lies in the voice but not meaning. The chapter secondly explores the causes of "Sheng Gui Theory ": One is the rise of justice theory bringing the enormous influence of voice; The other is "Sound Lost" bringing the changes of poem style, getting meaning by title and betrayed poetry music phenomenon in nature. Finally reveal the characteristics of Zheng Qiao's " dignity voice" nature of the music.

The second chapter discuss the characteristics about Zheng Qiao's the classificatio n of the previous dynasty and related issues in *Tong Zhi. Yue Lv*. His classification is divided into three standards. The first one is classification by voice; The second is c lassification by meaning; The third one is classification by Feng, Ya, Song. Interna ldepe ndent relationship exists among these three elements. Classification by meaning is the next best performance for classification by voice, these two factors are both controlled by the classification by Feng,Ya,Song. Therefore, Feng,Ya,Song is existed for politness. During the process of classification, because of improper categories, meaning voice " Qing Shang three tunes" and Qing shang qu internal appeared repeated phenomenon. The judgement of" Starting form Liang dynasty, meaning exists in music" and "staring

from Jin dynasty exists in dancing" is not pure the literal meaning. These theories reflects Zheng Qiao's blame about the dissatisfaction of literati often assigned topic method for piano music and critic about "dance and has resigned, miss gu" from Nan Liang dynasty. In essence opposing making poem by music and dancing is the reflection of Zheng Qiao's restoration thoughts.

The third chapter discusses Zheng Qiao Yuefu poem creation. Accordingly to Zheng Qiao's lost Poem of *Yuefu resentment* and *solution of resentment* study, strive for getting connected relationship by combing the origin of existing three ancient Yuefu poems. And further deduce the lost opus title and content. In next, study the meaning of Han Dynasty Yuefu poem spirits and word of "Xi" based on Zheng Qiao poem creation.

The forth chapter integrally discusses Zheng Qiao Yuefu poem ideology inheritance and innovation. Mainly spread from two sides. One is that Zheng Qiao shows dissatisfaction against chaos of Rite Music with the view of "rite and music mutual call "guidance. Meanwhile, Song-Dynasty retro trend of elegant music affect Zheng Qiao creation, which present respect and is keen on retro trend ideology. However, Zheng Qiao Rite Music is not equal to elegant music and criticizes the court creation. Zheng Qiao appeals the person who well knows the music to create. Another one is that Zheng Qiao valued folk secular music origin source and respect the Rite Music progressive ideas development tide.

Key Words: Zheng Qiao emphasis on tones rectifying music Rite Music poem classification test and research of lost poetry

目　录

摘　要 III
Abstract V
绪 论 1
一、选题的价值意义 1
二、研究现状 3
第一章　理论表述：贵声与正乐 6
第一节 “ 声贵说 ” 内涵 6
一、《诗》主在乐章 6
二、乐以诗为本，诗以声为用 9
三、诗在于声，不在于义 10
第二节 “ 声贵说 ” 成因探 12
一、义理之学的兴盛与声歌之学的淹没 12
二、声失之失 14
第三节 “ 声贵说 ” 的本质 19
第一节　三种分类标准的建立 24
一、以声别曲 24
二、义类相从 25
三、风、雅、颂三分 29
第二节　三个相关问题 33
一、不同曲调之曲题重复现象 33
二、“ 琴之有辞，自梁始 ” 辨 35
三、“ 舞之有辞，自晋始 ” 辨 39
第一节　《乐府四怨》与《（怨为之）解》亡诗考辨 42
一、亡诗数量考辨及组诗结构分析 42
二、存诗本事源流及亡诗题名考辨 45
三、“ 怨、解 ” 背后不遇情怀的抒写与自我开释 51
第二节　郑樵新题乐府创作 53

一、新题乐府题材内容分析 54
二、“兮”字入诗的意义 56
第一节　崇礼复古的主导思想 60
一、礼乐相须以为用 60
二、礼乐陵夷之乱象 61
三、郑樵与宋代雅乐复古 64
第二节　新变：对俗乐、胡乐的肯定 66
一、重视民间俗乐的源起之功 67
二、直面夷乐变华 69
参考文献 76
后　记 81

绪 论

一、选题的价值意义

郑樵，宋徽宗崇宁三年（1104）生于福建莆田，毕生从事学术研究，著述颇丰。其鸿篇巨著《通志》继承了孔子、司马迁“会通”的学术传统并自成格局，书中“二十略”之《氏族略》《六书略》《七音略》《都邑略》《谥略》《校雠略》《图谱略》《金石略》《昆虫草木略》都是此前历代正史中没有的内容，大大丰富和提高了《通志》的文献价值。郑樵的著作，除《通志》外，至今留存的还有《尔雅郑注》、《夹漈遗稿》、《礼经奥旨》、《六经奥论》以及顾颉刚辑《诗辨妄》等。这些材料的留存有利于我们更加深入地了解郑樵。

郑樵的乐府学理论思想主要体现在《通志二十略·乐略》(以下简称《乐略》)之中。《乐略》共《乐略第一》和《乐略第二》两卷。首卷叙乐府歌诗，次卷论乐律、乐器。此外,《通志·昆虫草木略第一序》以及《通志总序》还有《通志·六书略》等篇章以及郑樵的乐府诗创作也在不同程度上显示出了郑樵的乐府学思想。郑樵的这些理论主张对整个乐府学研究有着重要的价值和意义。

首先,“声贵说”是郑樵乐府理论的重要方面。他在《通志·乐略第一·乐府总序》中明确提出了“应知古诗之声为可贵也”[①]的理论主张。他认为“《诗》主在乐章”[②]、“乐以诗为本，诗以声为用”[③]、“诗在于声，不在于义”[④]。“声贵说”对诗歌与音乐之间的关联性给予了更多的关注，将“声”的地位提高到无以复加的地步。郑樵不遗余力的贵声之举背后掩藏的本质意义，非常值得我们深入探讨。

其次，郑樵乐府分类理论也别具一格。他并非采用单一的礼乐等级、音乐曲调或者六艺流别这样的方式来进行分类，而是呈现出一种杂糅状态。这与历代乐志的分类方法大不相同。郑樵表面上是按照音乐曲调进行分类，而在具体实践过程中却与《诗经》的“风、雅、颂”三分法息息相关。这种对《诗经》三分法的比附独具特色。其分类方式背后所掩藏的深层意义，更值得学界深入探究和研讨。

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略》，中华书局 1995 年版，第 884 页。

②（宋）郑樵撰，吴怀祺编：《郑樵文集》，书目文献出版社 1992 年版，第 29 页。

③（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略》，第 883 页。

④（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略》，第 887 页。

将这个问题讨论清楚，或可为乐府分类理论研究添砖加瓦。此外，在具体分类过程中，郑樵提出了许多自己的观点，其中有“琴之有辞，自梁始”、“舞之有辞，自晋始”等等非常鲜明而有价值的观点。尽管在后代考证过程中，他的这些论断可能并不准确。但是仍然有很大一部分学者受到了他的影响。譬如，梁启超、陆侃如等等学者就认同郑樵关于“舞辞晋始”的说法，认为舞曲不应配辞。而萧涤非更是受到郑樵论断的启发，进一步研究发现了在晋代舞曲配辞现象颇为普遍的事实。另外，王昆吾也指出关于琴曲配辞的问题是由郑樵首先发难的。由此可见，郑樵所提出的问题在后世受到了广泛的关注。

再次，郑樵的乐府理论其实在他的乐府诗创作中也颇有体现。他现存的乐府诗数量并不多，但也能反映出一些问题。譬如他在创作过程中“兮”字大量运用对新题乐府徒诗性质的消解，非常值得探讨。此外，关于郑樵乐府诗亡佚问题历来被学界忽视。虽然都知道亡诗现象的存在，却并没有人力图考证丢失作品究竟有哪些。由于一个人的作品是对他思想最直接的反映，因此如果能够通过考证郑樵乐府亡诗而得到一些有意义的蛛丝马迹，恐对于郑樵的思想研究将会有很大的帮助，进而也能更好地勘察其理论在创作中的践行程度。

最后，郑樵论乐府，从来没有脱离礼乐文化。他的乐府理论并不是横空出世，而是在前代影响之下又生发开来。本质上郑樵治乐以“崇礼复古”的观念贯穿始终，但也应看到，一方面，作为一个封建社会的儒家士大夫，维护统治者的权威和地位已经成为集体无意识导向的必然结果。另一方面，郑樵也看到了一味复古并不能改变礼乐陵夷的颓势，因而渴求明乐之人来典乐，最终使礼乐各得其所。这种复杂性与矛盾性，将郑樵在音乐层面上的活动与社会政治联系在一起。“正乐”也不再是单纯的古乐复归，还包含了由“正乐”而“正礼”最终使礼乐各得其所的终极目的。此外，尤为可贵的是，郑樵在“崇礼复古”的观念之外，还存在两种不同的思想倾向，也表现出一定的进步意义。譬如“积风积雅说”所展现出来的对民间俗乐的另类关注，以及诸如“鼓角之本，出于胡角”这样直面夷乐变华的积极态度，都是以史学家的眼光关照乐府发展史而获得的精彩论断，表现出非凡的见识和气度，值得我们深入研究。

总之，郑樵在乐府学史上是一个不可忽略的重要人物。他的许多观念和主张都颇有见地，对后世乐府学研究也产生了极大的影响。因而对郑樵乐府理论进行

研究具有重要的价值和意义。

二、研究现状

关于郑樵，学界对他的研究至今为止仍主要体现在史学、目录学、语言学和文献学等方面。乐府理论的相关研究相对薄弱。

《乐略》是郑樵乐府理论的集中体现，然而现如今针对《乐略》的研究只是在一些音乐学和乐府学专著以及论文中会零星散见某些论点。郑祖襄《中国古代音乐史学概论》中介绍了《乐略》概况，指出郑樵《乐略第二》的体例和内容基本上是参照《通典》而来，认为郑樵在一些问题上所作的考证见解独到，譬如，“中国所用鼓角，盖习胡角而为”;“鼓角横吹曲十曲”本是“胡角曲”；隋唐九部乐其实“皆主于清商”。[①]黄敏学《郑樵<通志·乐略>的编撰体例及其音乐史学思想初探》通过对《乐略》的历史考察，分析了它的文本编撰体例及其所体现的“乐以诗为本，诗以声为用”、“积风而雅，积雅而颂”等一系列具有朴素唯物主义倾向的音乐史学思想，揭示了《乐略》在乐府学研究中的史料价值及其历史地位。[②]2007 年廖朝琼硕士毕业论文《郑樵<通志·乐略>研究》，从《乐略》的编纂、史料渊源、古乐研究、文献研究等四个方面分别作了专门讨论。探讨了其成书与作者、版本源流、文本特点以及史料渊源；对《乐略第一》中所涉及的乐府曲调进行归类划分，剖析了郑樵类例既分的分类思想；提取了郑樵“会通”的音乐史学观念；探讨了他的“声贵说”和“积风积雅”说；最后，揭示了该著作的文献研究方法。

说到“声贵说”和“积风积雅说”，杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册第一次界定了“声贵说”一词，认为这是郑樵十分重视音乐曲调作用的重要主张；有关“积风积雅说”，杨荫浏也做出了相关简介，主要从维护统治者地位的角度强调了郑樵对“颂”诗地位的推崇，而他对乐府“风”诗地位的肯定很有可能是其正统意识的副产品。[③]廖朝琼的《郑樵“声贵说”刍议》从诗乐的重要性不在于意义、诗词格律和断章取义等三个方面阐述了郑樵的“声贵说”，指出诗乐的重

① 郑祖襄著：《中国古代音乐史学概论》，人民音乐出版社 1998 年版，第 74-75 页。

② 黄敏学：《郑樵<通志·乐略>的编撰体例及其音乐史学思想初探》，《乐府学》，学苑出版社，2008 年第 3 辑。

③ 杨荫浏著：《中国古代音乐史稿（上）》，人民音乐出版社 2004 年版，第 449 页。

要性在于音调。[①]

有关《乐略》与其他乐府相关论著的对比研究，喻意志《<通志·乐略>的史源学考察》，将《乐略》与正史乐志、《通典·乐典》《古今乐录》《乐府古题要解》《琴操》《古今注》以及唐人文集等文献进行了深入的比较，考察了郑樵写《乐略》的资料来源以及分类思想。文中对郑樵所编的已佚总集《系声乐府》也进行了探讨。[②]黄敏学《从<通典·乐典>、<通志·乐略>之比较看杜郑不同的音乐美学思想》中通过对二者社会地位的比较，指出杜佑之音乐思想为典型的封建社会音乐社会学思想，而郑樵则更为注重民间音乐。[③]

关于郑樵对前代乐府的分类问题，王运熙《乐府诗述论》认为《乐略》模仿《诗经》风、雅、颂的分类方法“比附未必尽当，但纯从音乐角度分类，贯通先秦、汉、魏、六朝之乐章，不可谓非卓识”。[④]关于乐府分类，则认为《乐略》较之《乐府诗集》剪裁较不合理，“流于烦碎，且有重复现象。”[⑤]颜庆余则认为郑樵的分类并非过于繁琐，在看似繁琐的分类之下有着清晰的深层结构，即“正声、别声、遗声的分法仅是其表层，五十三小类只是其二级子目，其内在的分类法则是风、雅、颂三分”，这种分类法“在某种程度上开启了宋以后以六义流别的观念为基础，以风、雅、颂三类划分和解说乐府的潮流”。[⑥]廖朝琼《郑樵<通志·乐略第一>的类例分类理论》从目录学角度主要采用举例说明的方法，探究郑樵对《通志·乐略第一》中乐府曲调类例既分的分类方法，从他的“部伍之法”和“核实之法”两方面论述，认为郑樵的分类方法虽过于繁琐，但仍包含科学因素不容忽视。[⑦]

关于郑樵《乐略》与《诗经》之关系的探讨，李雄飞《初论郑樵音乐思想》一文高度评价了郑樵从音乐角度论述《诗经》和乐府诗歌的做法，并指出郑樵反腐儒义理说教的重大理论意义，探讨了郑樵的音乐思想，并指出限于时代环境的影响，郑樵音乐思想的局限性，譬如他对郑樵认为音乐源自西部但却解释为阴阳

---

① 廖朝琼：《郑樵“声贵说”刍议》，《福建农林大学学报》，2009 年第 6 期。

② 喻意志：《<通志·乐略>的史源学考察》，《中国音乐学》，2005 年第 2 期。

③ 黄敏学：《从<通典·乐典>与<通志·乐略>之比较看杜郑之不同的音乐美学思想》，《阜阳师范学院学报学报》，2003 年第 4 期。

④ 王运熙著：《乐府诗述论》，上海古籍出版社 2014 年版，第 277 页。

⑤ 王运熙著：《乐府诗述论》，上海古籍出版社 2014 年版，第 277 页。

⑥ 颜庆余：《乐府分类述评》，《古籍整理研究学刊》，2007 年第 3 期。

⑦ 廖朝琼：《郑樵<通志·乐略第一>的类例分类理论》，莆田学院学报，2009 年第 4 期。

五行之说的做法表示否定。[①]之后廖朝琼还发表了《郑樵<通志·乐略>与孔子<诗经>》，认为郑樵乐府曲调的划分界定受到《诗经》划分之启示。[②]

吴相洲在《关于建构乐府学的思考》一文中，指出“到宋代，仍有很多人致力于乐府诗的研究和编辑……《通志二十略·乐略》和郭茂倩的《乐府诗集》便是这方面的标志性成果”。[③]其中《乐府诗集》一直是乐府学研究的重点，历来被学人重视。同样是标志性成果，学界对于《乐略》的研究却少之又少。当然，郑樵乐府学思想不仅仅体现在《乐略》之中。《通志总序》、《通志·昆虫草木略第一序》、《诗辨妄》中都有其对诗乐关系的论述。但目前对于这些论述的研究也都不是很到位。郑樵乐府理论研究仍需进一步开掘。

综上所述，当今学界对郑樵的研究主要集中在对《通志》史学价值、贡献和思想上的研究以及对其精华《通志二十略》的研究中。《通志二十略》涉及到目录学、文献学、语言学的方面学界都或多或少进行了相对深入的探讨，而乐府层面的研究并不深刻，甚至有一些只是对郑樵乐府理论主张的简单解释与介绍，往往流于表层，并没有真正走近他的生活、他的时代去进行全面而深刻的考察，因而亟待进一步开拓。

① 李雄飞：《初论郑樵音乐思想》，《交响·西安音乐学院学报》，1993 年第 1 期。

② 廖朝琼：《郑樵<通志·乐略>与孔子<诗经>》，《九江学院学报》，2008 年第 5 期。

③ 吴相洲：《关于建构乐府学的思考》，《北京大学学报》，2006 年 5 月第 3 期。

第一章　理论表述：贵声与正乐

诗乐本是一体。周代的采诗、献诗制度最初的目的就是为了采集祭祀时的配乐。随着所采之诗观民风、补时政意义的凸显，诗歌的文学含义被一步步强调，诗、乐渐渐分离并成为“声义”之辨的触发点。关于诗歌的“声义”之辨，始终表现出两个方面的倾向：一是重义轻声，二是重声轻义。前者以汉代宣扬义理之学的诸儒为代表。当时涌现出一大批今文和古文经学家，针对儒家经典的笺注也纷至沓来。经学对文学产生重大影响，诗人重视诗歌内容和意义，对比之下表现出对诗歌音乐性的轻视。郑樵是后者的代表人物。他的“声贵说”对重义轻声的做法进行了强烈抨击，表现出对古诗音乐本质的高度重视。本章旨在从三个方面论述。首先，论述“声贵说”的内涵。其次，探讨郑樵贵声的两个主要动因。最后，分析郑樵贵声之“正乐”本质。

第一节　“声贵说”内涵

“声贵”的观点，出自郑樵《通志·乐略第一·乐府总序》：

> 古之诗，今之辞曲也，若不能歌之，但能诵其文而说其义，可乎？……应知古诗之声为可贵也。[①]

杨荫浏《中国古代音乐史稿》中第一次将其称之为“声贵说”。其中“声”指的是音乐曲调，“贵”则是指郑樵非常重视音乐曲调对于古诗的作用。“声贵说”，是郑樵贵声主张的集中体现，主要包括三大方面的内容。首先是郑樵对《诗》音乐本质的探讨，指出“《诗》之本在乐章”以正本清源。其次，是郑樵“乐以诗为本，诗以声为用”的诗乐观。最后，从诗歌传播的角度，推出“诗在于声，不在于义”的鲜明观点，再次印证“声”之可贵。

一、《诗》主在乐章

郑樵的“声贵说”，首先表现在他对《诗》音乐本质的匡复上。他在《寄方礼部书》中明确指出：

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，中华书局 1995 年版，第 884 页。

《诗》主在乐章而不在文义。[①]

郑樵这一主张实际上将“乐章”、“文义”完全对立起来。也就是说，他的“重声”之举很大程度上是针对《诗》的“文义”化解读而来的。因为关于《诗》的研究，历来都是重义轻声的。汉代以来的研究者无不将重心放在对《诗》义理的解读之上，后世文人对大小《序》的推崇愈演愈烈。发展到后来，关于《序》的研究甚至超过了对《诗》本体的研究。从这个意义上来说，郑樵“声贵说”力图从根本上匡复诗歌的音乐源流，确乎颇有见地。

郑樵对《诗》音乐本质的匡复主要表现在两个方面：第一，从“声”的角度出发解读“风”、“雅”、“颂”。《通志·六书略》中提到：

风本夙虫之夙，雅本乌鸦之鸦，颂本颜容之容，三诗五音皆声也，声不可象，并因音而借焉。[②]

这里郑樵认为“风、雅、颂”本来都是“声”的象征，但是因为“声”不可能描述出来，便循其象声词而命名之。所谓雅诗，与“乌鸦”并无实际联系。若非要解释“文义”，则必与其“声”之本质风马牛不相及。类似的论说在郑樵《诗辨妄》里面也存在：

凡制文字，必依行依象而立。“风”“雅”“颂”皆声，无形与象，故无其文，皆取他文而借用，如“风”本风雨之风，“雅”本乌鸦之鸦，“颂”本颂容之颂，奈何序诗者于借字之中求义也！[③]

也就是说“风、雅、颂”三字作为不同音乐的指称，其实在最初并不具有实际的意义。只不过，“声不可象”，才“因音而借”。郑樵对风、雅、颂的重新解读，从其音乐本质出发，指出了《诗》三百的分类方式，从一开始就是因音而别。若单从“文义”入手，则很有可能会与《诗》的本意南辕北辙。《诗辨妄》本身就是针对《诗序》而来，反对《诗序》之“妄言”以及教化之义。而郑樵对《诗

①（宋）郑樵撰，吴怀祺编：《郑樵文集》，书目文献出版社 1992 年版，第 29 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·六书略》，第 331 页。

③（宋）郑樵撰、顾颉刚点校：《诗辨妄》，《古籍考辨丛刊》第二集，社会科学文献出版社 2009 年版，第 271 页。

序》以义解诗的反感在《通志·昆虫草木略第一序》中也有所反映：

> 臣之序诗，於风、雅、颂曰，风土之音曰风，朝廷之音曰雅，宗庙之音曰颂。而不曰风风者教也，雅者正也，言王政之所由废兴也，颂者美盛德之形容也。[①]

这里我们看到，郑樵对风、雅、颂的解释是从民间至朝廷再至宗庙，存在一个自然的等级序列。这恐是限于其时代环境的集体无意识而表现出对统治者地位的维护。但是也应看到，他直言反对风、雅、颂三者言教化、兴废和盛德，就将自汉代以来，历代文士加诸于《诗》上的各种附会祛除了。这种从音乐角度所进行的纯粹解读，试图将我们带回诗乐浑融的原始状态，从根源上表现出其对“声”的由衷肯定。

第二，郑樵认为《诗》本质上全都是行礼的乐歌。在此之前，关于《诗》的研究，更为重视其“义理”性的解读。春秋时期，《诗》被广泛应用于外交辞令上，在两国使臣国事谈判中频频出现。郑樵则明确提出了《诗》为行礼的乐歌，就其音乐属性进行解说。《通志·乐略第一·乐府总序》开篇就明确指出：“礼乐相须以为用”。[②]二者相辅相成，缺一不可。在论《诗》之时亦将其放置在礼乐大环境之中，他说：

> 仲尼编《诗》，为燕祀之时用以歌，而非用以说义也。[③]

郑樵认为孔子编《诗》并不是为了用以讲说诗中的义理，行之教化，而是因为这些歌曲都可以视情况而用于燕祀之礼中，本质上都是施礼过程中的配乐。为此他以乡饮酒礼的施乐为例进行说明：

> 古者歌鹿鸣必歌四牡、皇皇者华，三诗同节，故曰工歌鹿鸣之三，而用南陔、白华、华黍三笙以赞之，然后首尾相承，节奏有属。[④]

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·昆虫草木略第一序》，第 1980 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 883 页。

③（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 883 页。

④（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 883-884 页。

按照《仪礼》的记载，乡饮酒礼的施行自有其固定的仪式。其中《鹿鸣》是工歌部分，伴随《四牡》和《皇皇者华》依次而奏。接着笙奏部分，依次为《南陔》《白华》《华黍》。由此可见，依照古礼，行“乡饮酒礼”的施乐自有其特定的演奏形式和要求，《诗》在其中充当乐歌角色，主要为行礼而作，非常重要。如果无乐歌配乐，则不能成礼。郑樵以此证明了《诗》的配乐可歌性。

总之，郑樵“声贵说”首要内容之一是“《诗》主在乐章”。他认为《诗》在诞生之初所具备的音乐本质，不应该被后世“文义”化的解读所掩盖。因而他对“风、雅、颂”的本义源流进行了详细考证，认为这种“因音而借”出现的代号，不应该被过分的义理化。我们应该对《诗》的音乐本质多加关注。此外，他还指出，《诗》是礼乐文化中行礼的乐歌，其可歌性毋庸置疑，其音乐本质应受到极大重视。

二、乐以诗为本，诗以声为用

郑樵“声贵说”的第二个内容在于郑樵提出了自己“乐以诗为本，诗以声为用”的诗乐观：

> 自后夔以来，乐以诗为本，诗以声为用，八音六律为之羽翼耳。……古之诗，今之辞曲也，若不能歌之，但能诵其文而说其义，可乎？[①]

这里郑樵是从诗歌的用途入手，提出了“乐以诗为本，诗以声为用”的诗乐观。 此处郑樵所说的“诗”，是“声歌”意义上的诗而非“义理”意义上的“诗”。诗之所以要以声为主，很大程度上是因为，在实际应用过程中，只有能“歌”才能用。故此处的“诗”，当作歌辞解，而“声”则指音乐曲调。换句话说，音乐是以歌辞为基础的，歌辞只有通过音乐曲调表现出来才算物尽其用。所谓“八音六律为之羽翼”乃是指，宫、商、角、徵、羽的不同排列组合，生成各式各样的音乐曲调，再以金、石、丝、竹、匏、土、革、木等所造的不同乐器编排节奏，加之歌辞则可演奏出美妙的乐曲。“乐以诗为本，诗以声为用”的观点，清楚地解释了诗乐的辩证关系。古代的诗歌，犹如宋之辞曲，如果不能用以歌唱，那么诗歌的价值和意义就很有可能难以实现。

任半塘《唐声诗》针对郑樵的这一诗乐观念进行了探讨，他指出：

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 883 页。

以声为用，乃以用定体也。凡失用之体，可有可无。……诗所以求用之道，固莫要于有声，故郑氏之说不刊！[①]

也就是说，音乐曲调本身是没有意义可言的。正所谓“失用之体，可有可无”。但当“声”真正被加以应用，它就具备了非凡的意义。因为它可以承载诗歌的意义，使之被众人知晓。因而从这个意义上讲，郑樵关于诗乐关系的讨论实在是不刊之论。

总之，郑樵从诗歌的用途入手，提出了自己的诗乐观，对诗乐关系进行了非常明晰的辨别。同时，也指出在“乐以诗为本，诗以声为用”的辩证关系中，“声”所具备的无可替代的基础作用。

三、诗在于声，不在于义

郑樵“声贵说”的第三个内容在于“诗在于声，不在于义”。郑樵从诗歌传播角度来分析指出：

诗在于声，不在于义，犹今都邑有新声，巷陌竞歌之，岂为其辞义之美哉，直为其声新耳。[②]

都市诞生的新歌得以在民间竞相传唱的重要原因之一是它的曲调足够动听。往往被曲调吸引、打动之时，人们便会静下来关注歌辞里究竟讲了些什么内容。音乐的确具有超乎寻常的感人力量。直至今天，一首歌曲是否能够被大众接受，也与其音乐曲调的动人程度息息相关。对于郑樵的重声之举，任半塘在《唐声诗》中大加赞赏，认为其“‘诗为声，不为义’，突出其本质，坚定其本位，对后世诗家已逐忘诗之本者，立说极有力！”[③]

此外，郑樵在《通志·乐略第一·祀飨正声序论》中还提到：

乐为声也，不为义也。汉儒谓雅乐之声在太乐，乐工能记其铿锵鼓舞，而不能言其义。以臣所见，正不然。有声斯有义，与其达义不达声，无宁达声不达义。若为乐工者，不识铿锵鼓舞，但能言其义，可乎？谈河安能止渴，

---

① 任半塘：《唐声诗上》，上海古籍出版社 1982 年版，第 4 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·正声序论》，第 887 页。

③ 任半塘《唐声诗上》，第 4 页。

画饼岂可充饥，无用之言，圣人所不取。[①]

郑樵认为乐工之职在于摆弄“铿锵鼓舞”之器，在音乐上下功夫，而非研究曲辞意义。乐工不懂乐事而言义，无异于画饼充饥、谈河止渴。“声义”之辨，以“声”为重。郑樵强调“声”之可贵已经到了无以复加的地步，完全摒弃了歌辞的意义，甚至视为“无用之言”。由于过分“重声轻义”，还遭到了后世诸家的批判。朱乾在《郑樵谓诗在于声不在于义》开篇便斥责道：“正声易，正义难，声虽亡，而今日之声犹在，至于义，则必求之作诗者之志，吻然无间，然后可酌去而审用之”[②]从“正义”的角度对“重声”的郑樵进行了批判。任半塘尽管对郑樵的贵声之举表示肯定，但是对其过分轻义也表达了不满：“盖声诗乃在正义之先决条件下发展，并非在是非邪正漫无选择下发展也。”[③]如果单纯是为了反对义理而高声呐喊，为反对而反对，那么郑樵其人便不像他自己所标榜的那样“非好攻古人也……无古无今，无愚无智，无彼无己，无异无同”。[④]”因而在对“义”看似过分的否定之中，似乎还隐藏着更为深刻的本质。关于这个问题将在本章第三节详细探讨。

总之，郑樵强调“诗在于声，不在于义”，并从诗歌传播的角度举例证明。他将“重声轻义”的观念种到了骨子里，甚至不惜抛出“无宁达声不达义”的偏激之辞。这种对“义”的彻底否定，成为郑樵“声贵说”最鲜明的观点。

综上所述，本节主要从三个方面介绍了郑樵“声贵说”的主要内容。首先，郑樵认为“《诗》主在乐章”，考证风、雅、颂“因音而借”的本来意义，从根本上对《诗序》的“妄言”进行了批判，紧接着又从《诗》的施用场合来入手，揭示了其行礼之乐歌的音乐本质。其次，郑樵“乐以诗为本，诗以声为用”的诗乐观，实际上是从诗歌用途角度生发开来，表达了自己辩证的诗乐观，突出了“声”的基础作用。最后，关于“诗在于声，不在于义”，表现出一种对“义”的彻底否定，是郑樵重声主张最为鲜明的观点。郑樵“声贵说”，从三大方面，反复强调“声”对于诗乐的重要意义，对音乐曲调的重视程度之高前所未有。

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·祀飨正声序论》，第 924-925 页。

②（清）朱乾著：《乐府正义》，国家图书馆藏，乾隆五十四年（1789 年）秬香堂刻本。

③ 任半塘《唐声诗》上，第 4 页。

④（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 911 页。

第二节 “声贵说”成因探

“声贵说”并非横空出世，郑樵必是受到某些因素的影响才生发出这一理论主张。本节将从义理之学与声歌之学的关系入手，结合诗歌音乐传统的沦丧，以及由“声失”而带来的种种问题对郑樵“声贵说”的成因进行分析。

一、义理之学的兴盛与声歌之学的淹没

《诗》的乐歌传统在后世渐渐被忽视，音乐曲调的沦丧现象颇为严重。郑樵指出：

> 曹孟德平刘表，得汉雅乐郎杜夔，夔老矣，久不肄习，所得三百篇者，惟鹿鸣、驺虞、伐檀、文王四篇而已，余声不传。太和末又失其三，左延年所得惟鹿鸣一笙……至晋室，鹿鸣一篇又无传矣。自鹿鸣一篇绝，后世不复闻诗矣。[①]

东汉末年，礼乐萧条，《诗三百》可歌者惟《鹿鸣》《驺虞》《伐檀》《文王》四篇，太和末年，只剩下《鹿鸣》一篇。到了晋代《鹿鸣》之“声”也终于失传以后，后人就只能吟诵其文了。关于音乐曲调的丢失问题，郑樵有其明确的认知：即义理之学的兴盛，导致了声歌之学的淹没不闻。他认为汉代以来，经生儒者论《诗》多从义理角度出发：

> 齐鲁韩毛四家，各为序训而以说相高，汉朝又立之学官，以义理相授，遂使声歌之音淹没无闻。[②]

据《汉书·儒林传》记载：“汉兴，言《易》自绪川田生，言《书》自济南伏生；言《诗》，于鲁则申培公，于齐则辕固生，燕则韩太傅；言《礼》，则鲁高堂生；言《春秋》于齐则胡毋生，于赵则董仲舒。”[③]这标志着汉代儒学复兴。汉武帝“罢黜百家，独尊儒术”，设置五经博士，创立太学，并使之成为中央官学的代表，开启了真正的儒学时代。两汉的地方官学的发展也很可观，往往能够成为一个地区移风易俗，教化百姓的重要因素，最著名的例子当属文翁对蜀郡的教化。

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 883 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 883 页。

③（汉）班固：《汉书·儒林传》，卷五十八，中华书局 1975 年版，第 3593 页。

无论是中央官学还是地方官学，教授的主要内容都是包括《诗》在内的儒家经典。官学的设立，使儒生以义理相授解释《诗》更为便利。齐鲁韩毛四家诗的出现，在春秋以来对《诗》的政治化解读基础上进一步开启了对其义理的各种解说。这种与政治的亲密关系，给《诗》蒙上一层厚厚的意识形态色彩，远远脱离了《诗》最初的样子。

义理之学发展到宋代，称之为“宋学”。宋代人看到了汉代今古文经学所出现的问题，掀起了一场疑古辨伪的思潮，对汉人的对经书所做得注疏以及序进行了强烈批判。郑樵的《诗辨妄》就是在这样的环境下产生。他用科学辨伪证明了《诗》为子夏所作的荒谬，指出了“作《序》者有可经据，则指言其人；无可经据，则言其意”[①]的作伪手段，并进行了批判。譬如，最常见的例子，《关雎》写男女相思，《毛诗序》释为咏后妃之德。《将仲子》一诗表现了一位热恋中的女子心念爱人，却又恐家人及他人多有议论的忐忑不安。《毛诗序》的解释却是：

> 刺庄公也。不胜其母，以害其弟，弟叔失道，而公弗制，祭仲谏而公弗听。小不忍以致大乱焉。[②]

《毛诗序》将这个女子的事附会到了“郑伯克段于鄢”的政治历史故事当中。郑樵为此批评道：

> 此实淫奔之诗，无与于庄公、叔段之事，《序》盖失之，而说者又从而巧为之说，以实其事，误亦甚矣！[③]

他从尊重诗歌本义的角度对诗序所谓美刺进行了批判。但这种牵强附会的议论数不胜数，经生学者乐此不疲，在义理之学中越走越远。这种影响，千载不绝。距离郑樵年代较近的陈旸在其《乐书》中指出：“声音所以不和者，以乐不正也，乐所以不正者，以经不明也。臣之论载，大致据经考传，尊圣人，折诸儒，追复

---

①（宋）郑樵撰、顾颉刚点校：《诗辨妄》，《古籍考辨丛刊》第二集，社会科学文献出版社 2009 年版，第 271 页。

② 周振甫译注：《诗经译注》，中华书局 2010 年版，第 103 页。

③（宋）郑樵撰、顾颉刚点校：《诗辨妄》，《古籍考辨丛刊》第二集，社会科学文献出版社 2009 年版，第 272 页。

治古而是正之。”[①]认为无法正乐的原因在于“经不明”，依然以经论乐，在经学的圈子里打转。郑樵因而推出自己的观点即，“义理相授，遂使声歌之音湮没无闻”，的确很有见地。

总之，汉代义理之学的兴盛对声歌之学造成了毁灭性的打击。乐歌传统的沦丧成为郑樵提出“声贵说”的重要触发点。

二、声失之失

所谓“声失”，就是指诗歌音乐曲调的丢失。而本节所谓“声失之失”则指由于音乐曲调的丢失所带来的问题。这些问题成为郑樵“声贵说”产生的又一大动因。郑樵在《乐府总序》中提到：

> 今乐府之行于世者，章句虽存，声乐无用。崔豹之徒，以义说名，吴兢之徒，以事解目，盖声失则义起，其与齐、鲁、韩、毛之言诗，无以异也，乐府之道或几乎息矣。[②]

乐府歌诗发展到宋代，已经“章句虽存，声乐无用”，完全沦为了徒诗。崔豹《古今注》和吴兢的《乐府古题要解》虽然都在收录乐府歌诗方面有所贡献，但是他们在曲题题解上却“以义说名”、“以事解目”。譬如对《长歌行》《短歌行》两曲的解读，郑樵在《长歌行》曲题题解按语中提到：

> 长短歌行，皆言其歌声发越，自有短长。魏武燕歌行曰：“短歌微吟不能长。”傅玄《艳歌行》曰：“咄来长歌续短歌”是也。崔豹《古今注》言，长歌乃续命之长，吴兢亦如是说。谬哉！[③]

崔豹、吴兢从两首乐府诗的内容角度来解释它们的题名，遭到了郑樵的批判。凡此种种重义轻声的现象，完全忽略了乐府歌诗的音乐本质，无异于汉代四家诗之以“义理相授”。应当说崔豹、吴兢延续了汉代的经学思想，将重点放在了对乐府歌诗义理的解读上，造成了“乐府之道或几乎息矣”的恶劣局面。所谓“声失则义起”，具体还表现出两个方面的特点：

---

① 文化部文学艺术研究院音乐研究所编：《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社 1981 年版，第 216 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 884 页。

③（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 896 页。

（一）诗体转关：

“声失”过程中出现的首要问题就是诗体的转关，即诗由合乐之乐府向不合乐之古近二体发展。《正声序论》中有这样一段表述：

> 古之诗曰歌行，后之诗曰古近二体。歌行主声，二体主文。诗为声也，不为文也。[①]

这里郑樵口中的“歌行”，应当指诸如《长歌行》《短歌行》《怨歌行》之类的乐府歌诗，并非是后代受到乐府诗影响而产生的“歌行体”。它源出于《诗》《骚》和楚声。汉代称之为“歌”或“歌诗”，故乐府诗也可称作乐府歌诗。原因在于，乐府诗本质上是合乐的。郑樵认为“诗为声也，不为文也”。古代的诗可以称之为歌诗，原因在于它们都是合乐之诗。而后世之诗以古近二体作为区分，虽然都是从古之歌诗发展而来，但实际上已经不具备歌诗之性质。古近二体与郑樵所说的“歌行”最大的区别是前者并不合乐。故而郑樵说“歌行主声，二体主文”。在“歌行”朝“二体”演变的过程中，歌诗之旨已经慢慢消亡。对于古近二体郑樵是有不满的。他说：

> 纵者谓之古，拘者谓之律，一言一句，穷极物情，工则工矣，将如乐何？[②]

对于格律要求并不那么严格、崇尚自然音节的古体诗和有着严格用韵规则的近体诗来说要，它们或穷形尽相，务求精工；或情景交融，尽情挥洒。因而魏晋至隋唐以来出现的名篇佳作数不胜数，成为我国文学史上灿烂的瑰宝。但是“工则工矣，将如乐何”？这里郑樵并不是对古近二体这种诗歌形式的出现表示反感，而是针对诗歌发展过程中对乐歌本质的忽视而申发不满。在郑樵看来，不管古近二体如何美妙，它终归是落入了形式圈套，是在“主文”的路上越走越远，与“主声”的古诗本质南辕北辙。

总之，“声失”之后，诗歌渐渐由合乐之诗朝着不合乐之诗发生转变。这种诗体变化本身并没有对错之分，实际上是诗歌发展的必然规律。但是在此过程之

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·正声序论》，第 887 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·正声序论》，第 888 页。

中对“歌诗之旨”的忽视则显然不妥，引发了郑樵的担忧，成为其“声贵说”产生的重要因素之一。

（二）断题取义

“断题取义”是“声失”之后出现的又一大问题。关于“断题取义”，吴兢在《乐府古题要解序》中最早对这一现象进行了批判，他指出：

> 历代文士，篇咏实繁。或不睹於本章，便断提取义。赠夫利涉，则述《公无渡河》；庆彼载诞，乃引《乌生八九子》；赋雉斑者，但美绣锦臆；歌天马者，唯叙骄驰乱蹋。类皆若兹，不可胜载。[①]

郑樵《通志·乐略第一·正声序论》全引此言，足见对于吴兢的批判表示肯定，认为上述现象乃是“泥于名义”。郑樵所谓“断题取义”，主要包括三个层面：其一，是乐府诗创作单咏题名之义；其二，“即物即事而赋”，给无联系的题名和内容之间建立联系；其三，是脱离古辞本义而言他。三者的共同点在于，皆为古题新义。

首先，单咏题名之义。譬如《乌生八九子》是以一个老乌鸦的视角来讲述。本来乌鸦母子“端坐秦氏桂树间”，正在嬉闹叽喳之时，却被人类残忍地弹杀。本以为是一个悲剧故事就这样结束。然而诗人竟转笔写了那只濒死老乌的想象：想当初在南山岩石间，谁知道我们的住所？搬到秦家大树上才会惨遭此祸。悔之晚矣。但转而又进入自我宽慰。看那白鹿、黄鹄、鲤鱼，无论身在何处，还不是和我一样，被人祸害，有哪一个能逃得了。“人民生，各各有寿命，死生何须复道先后”。这种自我宽慰似乎是能够帮助读者消解刚刚看到的悲惨剧情，但实际上隐藏着更大的悲哀。诺大的世界，竟然没有谁能逃脱被蹂躏的命运。这首看似简单的诗实际上有着丰富的隐含意义，耐人寻味。但是后人同题作品，或单就“乌”而歌，或因“八九子”生发。郑樵《乌生八九子》题解云：

> 古辞云：“乌生八九子，端坐秦氏桂树间”言乌母生子本在南山岩石间，而来为秦氏所弹。白鹿在苑中，人得以为脯，黄鹄摩天，鲤鱼在深渊，人可得而煮之。皆由有所欲也。此言为隐者戒耳，今刘孝威之诗，但言乌而已。

---

①（唐）吴兢：《乐府古题要解》卷上，中华书局 1991 年版，第 1 页。

①

郑樵把这一悲剧归结为“皆由有所欲也”，用以“为隐者戒耳”，表现出对《乌生八九子》隐含内容的尊重。相比之下，他所例举的刘孝威的《乌生八九子》从头到尾都围绕乌鸦而言，就显得缺少厚重感和深层的韵味，缺少汉乐府反映现实的笔力。除《乌生八九子》之就乌谈乌，《雉子班》亦有就雉谈雉之作。按照吴兢《乐府古题要解》中的说法，还有人因题名“八九子”之义，而“庆载诞”，表达多子多福之义，就更加与古义相去千里。

其次，“即物即事而赋”。也就是说，乐府古题本与诗歌内容毫无关系，后代作者的同题作品却为之建立了联系。郑樵《雉子班》按语云：

> 吴兢所引古辞云：“雉子高飞比黄鹄。高飞已千里，雄来飞从雌”视以为始作之辞，然乐府之题亦如古诗题，所谓关雎、葛覃之类，只取篇中一二字以命诗，初无义也，后人即物即事而赋，故于题有义。②

郑樵认为，《雉子班》这个曲名，本身取自诗首句二字。恰如《诗经》之中的《关雎》《葛覃》之类，曲名本身并没有什么深刻的含义。但是，由于后世人重义轻声现象严重，便把本无意义的题名，解释成各种作者想要表达的意思。如吴兢所言“赋雉斑者，但美绣锦臆”。③又譬如，郑樵在《君马黄》按语中指出：

> 古辞云：“君马黄，臣马苍，二马同逐臣马良。”终言美人归以南，以北，驾车驰马，令我心伤。但取第一句以命题，其主意不在马也。李贺之作，其得古道乎。如张正见、蔡知君之流，只言马而已。④

题名与此诗的含义完全无关，而后代人往往借以写马，其实与本义已相去甚远。故而又曰：“古人知音别曲，见于赋咏者如此，后世只于言语上计较，此道无闻。”⑤古人的关注点在音乐曲调本身，后世人却只能在言语上计较。这也是不

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 896 页。
②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 891 页。
③（唐）吴兢：《乐府古题要解》卷上，中华书局 1991 年版，第 1 页。
④（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 891 页。
⑤（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 891 页。

重视音乐曲调，丢失音乐本质的所带来的问题之一。

第三，脱离古辞本义而言他。唐代出现了大批只用古题不用古义的乐府诗。“其间有如刘猛、李余辈，赋《出门行》不言离别，《将进酒》乃叙列女。”[①]中唐时期刘猛、李余之辈是这种现象的代表人物，但由于他们的乐府作品未流传下来，故不得见其全貌。这里郑樵针对的是他们的古题乐府。《乐府诗集》中《将进酒》曲题题解云：

> 古词曰：“将进酒，乘大白。”大略以饮酒放歌为言。宋何承天《将进酒篇》曰：“将进酒，庆三朝。备繁礼，荐嘉肴。”则言朝会进酒，且以濡首荒志为戒。若梁昭明太子云：“洛阳轻薄子”，但叙游乐饮酒而已。[②]

由此可见，《将进酒》本义言饮酒放歌，何承天和昭明太子之作，或言朝会进酒，或叙游乐饮酒，都围绕着古辞本义在进行创作。且看隶属于李余、刘猛之辈的元稹所作之《将进酒》：

> 将进酒，将进酒，酒中有毒鸩主父，言之主父伤主母。母为妾地父妾天，仰天俯地不忍言。佯为僵踣主父前，主父不知加妾鞭。旁人知妾为主说，主将泪洗鞭头血。推摧主母牵下堂，扶妾遣升堂上床。将进酒，酒中无毒令主寿，愿主回思归主母，遣妾如此事主父。妾为此事人偶知，自惭不密方自悲。主今颠倒安置妾，贪天僭地谁不为。[③]

虽然也提到了酒，但写的却是一杯毒酒引发的冤案，与“饮酒放歌”、“游乐宴饮”毫无关联。因而遭到吴兢、郑樵的一致批判。此外，郑樵《巫山高》曲题题解云：

> 古辞：“巫山高，高以大，淮水深，难以逝。”大略言江淮深，无梁以渡，临水远望，思归而已。后之作者皆涉阳台云雨之说，非旧意也。[④]

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·正声序论》，第 888 页。

②（宋）郭茂倩：《乐府诗集》：中华书局 1979 年版，第 229 页。

③（唐）元稹撰，龚勤点校：《元稹集》，中华书局 1982 年版，第 257 页。

④（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 890 页。

《巫山高》本事所言是山高水阔，无梁渡河，远道之人欲归不得的忧伤心情。然而后代的作品中，往往背离了其本义。郭茂倩《乐府诗集》中《巫山高》引吴兢《乐府古题要解》云："若齐王融《想象巫山高》，梁范云《巫山高不极》。杂以阳台神女之事，无复远望思归之意也。"[①]同题之作中，梁元帝有"无因谢神女，一为出房櫳"[②]，卢照邻则有"莫辨啼猿树，徒看神女云"[③]，到了孟郊笔下更有"荆王猎时逢暮雨，夜卧高丘梦神女"[④]之句。这些作品大多夹杂神女之事，附会的故事喧宾夺主，完全丢掉了"望远思归"的本义。也就是说曲辞在发展过程中，本事会被不断地丰富和阐发，加入作者想要表达的附着意义。郑樵批判这些作品，"非旧意"[⑤]，表现出他乐府诗创作追求以古题写古义的复古倾向。

通过上述例子，可以看出郑樵在乐府诗创作上，反对断题取义，希望能够在尊重古辞本事的基础上，以古题写古义，反对任何形式的就题论题和古题新义。因而李贺"艾叶绿花谁剪刻，中藏祸机不可测"之句对《艾如张》本义的遵循就得到了他的肯定。[⑥]

总之，郑樵"声贵说"的提出，首先是鉴于义理之学大兴其盛对声歌之学造成的巨大打击；其次，是有感于诗歌音乐本质的沦丧所带来的两大方面的问题，一是诗体出现了从合乐的乐府歌诗向着不合乐的古近二体转变的趋势，渐渐丢掉了"歌诗之旨"；二是在乐府诗创作上出现了三种断题取义的现象，以古题写古义成为文人乐府的重要方式。这两大方面的问题成为郑樵"声贵说"产生的动因。

第三节　"声贵说"的本质

郑樵贵声的某些言论似有些偏激。譬如"有声斯有义，与其达义不达声，无宁达声不达义"[⑦]就让郑樵成为"重义轻声"者攻击的靶子。但郑樵实际上非单纯为贵声而贵声，他这些看起来"过激"的言论之下恐有深层本质可言。本节旨在探究郑樵"声贵说"的本质。

考察郑樵的著作，我发现关于贵声的真正目的，郑樵曾不止一次地提到过。

---

①（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，第 228 页。
②（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，第 239 页。
③（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，第 241 页。
④（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，第 242 页。
⑤（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 890 页。
⑥（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 889 页。
⑦（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·祀飨正声序论》，第 925 页。

《通志·昆虫草木略第一序》中说得最为直接明白：

> 臣之序诗，专为声歌，欲以明仲尼之“正乐”。[①]

这里，郑樵将“声贵说”与“正乐”联系在了一起。其实不难理解，“乐以诗为本”，而“诗”则系于“声”。由此可见，“声”其实扮演了一个非常重要的角色，在它的基础之上，支撑着诗、乐。因而贵声应当是“正乐”的首要任务。只有从根本上唤起人们对“声歌”的重视，才有可能进一步“正乐”。关于孔子“正乐”，最早出现在《论语·子罕》：

> 子曰：“吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》、《颂》各得其所。”[②]

春秋时期，雅、颂无别，礼崩乐坏，诸侯争霸，周天子的统治岌岌可危。《论语》中记载了许多孔子对于礼乐失和现象的不满。譬如“八佾舞于庭，是可忍孰不可忍？”[③]之所以“自卫反鲁”原因在于“恶郑声之乱雅乐”。孔子认为郑声“淫”，不合礼乐，并且已经严重影响到雅乐的地位。正是在这样的历史背景之下，孔子立志要“正乐”，其目的在于恢复三代以来礼乐相和、君臣同德的社会局面。但是由于社会制度的变化，孔子理想化式的救赎并未能挽救奴隶主时代最后的尊严。周王朝在土地兼并的封建化进程中已是大厦将倾、无可挽回。可见孔子“正乐”的成效并不明显。但是其“正乐”的美好理想，对后世产生了很大影响。每每朝代更替，都会重新更订雅乐，足见音乐在统治社会和引导人民思想方面的重大影响力。关于孔子“正乐”的途径。《通志·乐略第一·乐府总序》中说：

> 按三百篇在成周之时亦无所既纪系，有季札之贤而不别国风所在，有仲尼之圣而不知雅颂之分。仲尼为此患，故自卫反鲁，问於太师氏，然后取而正焉。[④]

郑樵认为在三百篇在成周之时并没有系统的分类标准。即便是诸如季札和孔

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·昆虫草木略第一序》，第 1980 页。

②（春秋）孔丘著、杨伯峻译注：《论语译注》，岳麓书社 2009 年版，第 105 页。

③（春秋）孔丘著，杨伯峻译注：《论语译注》，岳麓书社 2009 年版，第 22 页。

④（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 884 页。

子这样的明乐之人也未能区别国风、雅和颂。也就是说最初的风、雅、颂处于一种浑融状态。而孔子之所以能够“正乐”与其自身深厚的音乐素养密不可分。所谓“正乐”实际上是为了使雅、颂各得其所。郑樵指出，孔子鉴于风雅不分、雅颂无别这种问题而立志要正乐，所采取的方法是：回到鲁国，向太师氏请教。作为周公旦的封地，鲁国是对周礼继承和保存最完整的诸侯国。因而自此以后雅、颂各得其所，音乐上的秩序才得以匡正。

应当说，郑樵之所以要“正乐”，主观上说是在自觉继承孔子的衣钵，是他作为史学家的使命感在召唤。客观上来说是汉代以来再次出现了“风雅不分、雅颂无别”的恶劣现象刺激了他。《通志·乐略第一·乐府总序》中曾提到：

> 然三代既没，汉魏嗣兴，礼乐之来，陵夷有渐，始则风雅不分、次则雅颂无别，次则颂亡……颂亡则乐亡矣。[①]

也就是说，孔子“正乐”之后的和谐局面实际上并没有维持多久，汉代以来仍是一派“风雅不分、雅颂无别”的乱象，并且持续发酵。汉武帝采诗立乐府，虽然不辨风、雅，但是对于郊祀诗和房中乐，还能够注意尊崇其颂诗的地位，“犹有雅颂遗风”。到了曹魏时期，按《鹿鸣》之曲作《于赫篇》祭祀魏武帝；按《驺虞》之曲作《巍巍篇》祭祀魏文帝；又按《文王》作《洋洋篇》来祭祀魏明帝。魏家三庙都用风雅之声，出现了“雅、颂通歌”的问题，这直接宣告了颂声的消亡。颂声至高无上的地位已经荡然无存，以致乐亡。而“乐”的沦亡必然会给与之相关的“礼”产生不良影响。礼乐制度长期以来都是维系社会秩序的重要制度。礼崩乐坏的结果往往是社会动荡不安。因此，客观上的确需要有人站出来再次“正乐”。郑樵在追慕三代之风、推崇古乐的基础上坚信：

> 诗者，人心之乐也，不以世之汙隆而存亡，岂三代之时，人有是心，心有是乐，三代之后，人无是心，心无是乐乎？[②]

诗既来自人心，那么便不会随着时代的推移而就此消亡。言外之意，三代之后，只要“人有是心”，依然可以创造出能够反映人心的音乐。这一点，郑樵的

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 886 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 884 页。

看法可以说来自传统的诗乐论。《礼记·乐记》中便提到："凡音之起，由人心生也"。郑樵有心恢复三代以来的礼乐传统，他认为把握住"声"这个基础单位，就可以一步一步地恢复。在《通志·乐略第一·乐府总序》中，他指出：

> 继三代之作者，乐府也。乐府之作，宛同风雅。[①]

他的目标锁定在了乐府身上，明确表示自己治乐府的目的乃是"庶正声不坠于地"。[②]可是如今这个可以继系三代，追溯古人风雅的乐府歌诗也已经面临"章句虽存，声乐无用"[③]的悲凉前景。那么将复古道，则必由贵声发难。从这个角度来讲，整理乐府歌诗并大力提倡"声贵说"乃是其恢复三代之风、实现"正乐"理想的必要手段。

总之，郑樵"声贵说"的本质在于继承孔子衣钵，实现其"正乐"理想。汉代以来"风雅不分、雅颂无别"的乱象成为郑樵"正乐"的主要原因。

综上所述，郑樵"声贵说"从反对《诗》义理化的角度提出了"《诗》主在乐章"的论断，揭示了《诗》的乐歌本质，使之从"义理化"的诸多解释中跳脱出来，展现出本来面目。"乐以诗为本，诗以声为用"对诗乐关系进行了辩证的分析，从诗歌用途角度指出只有被用于歌唱，诗的意义才会最大限度的彰显出来。"诗在于声，不在于义"的标志性观点成为郑樵贵声主张的一面旗帜，从诗歌传播的角度再次印证了"声"之可贵。义理之学兴盛所造成的声歌之学的淹没和音乐传统沦丧所带来的合乐之诗朝不合乐方向发展以及断题取义的三种现象都成为郑樵"声贵说"产生的原动力。但郑樵贵声主张并非单纯为重声而重声，其本质在于继承孔子衣钵，实现"正乐"理想。

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 884 页。
②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·正声序论》，第 888 页。
③（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 884 页。

第二章　对前代乐府的分类及相关问题

乐府分类问题在乐府学研究领域一直是一个重要问题，自乐府歌诗诞生之初便一直备受瞩目。然而随着乐府自身的发展和各个时代乐府观的转变，乐府分类的情况也颇有不同。

汉初刘向父子作《七略》，其中专列“诗赋略”，那时乐府已经很发达，应当有一些关于乐府分类的记载，但是由于《七略》已经亡佚，故不得而知。然班固《汉书·艺文志》是以《七略》为蓝本编制而成，所设“诗赋略”内，将乐府分为三大类：即宗庙郊祀乐歌、文人乐歌和“赵、代、秦、楚之歌”，并且在“诗赋略”的序言中非常重视来自民间的“赵、代、秦、楚”之声，肯定了它们“感于哀乐，缘事而发”的现实主义精神。班固《汉书·艺文志》可说是第一次对乐府进行了分类。东汉明帝时的“汉乐四品”，分乐府歌诗为大予乐、周颂雅乐、黄门鼓吹和短箫铙歌四种。后蔡邕《东观汉记》也将乐府分为四类：一曰郊庙神灵，二曰天子享宴，三曰大射辟雍，四曰短箫铙歌。《晋书·乐志》分乐府为五方之乐、宗庙之乐、社稷之乐、辟雍之乐、黄门之乐和短箫之乐六类。释智匠《古今乐录》按照音乐曲调划分，其书已佚，但后世乐府集子可观其面貌。如唐代吴兢《乐府古题要解》就继承了释智匠的分类方式，按照音乐曲调将乐府歌诗分为相和歌、拂舞歌、白纻歌、铙歌、横吹曲、清商曲、杂题和琴曲。以上分类方式，或以礼乐制度为标准来划分，或以音乐曲调为标准而别之。此后，在刘次庄的《乐府集》中出现了按照题材内容进行分类的情况。郑樵《通志·乐略》分类则是在继承前代诸家分类方式的基础上别出机杼，他表面上将乐府诗分为正声、遗声、别声三大类，但实际上是在前代分类方式的基础上又比附《诗经》风雅颂进行分类，呈现出一种复杂状态。

本章分为两小节，主要针对两个方面对郑樵的乐府分类进行讨论。首先是对郑樵以声别曲、义类相属和风、雅、颂三分法的三种分类标准进行解读，并通过讨论其内在从属性，努力探求如此分类的内在动因；其次是针对分类中出现的不同曲调间的曲题重复现象、琴曲与舞曲配辞问题等相关问题进行探究。

第一节　三种分类标准的建立

郑樵的乐府分类主要体现在《通志·乐略第一》对宋前乐府诗的整理与划分之中。他采用三种分类标准并施的方式来划分，即以声别曲、义类相属和风、雅、颂三分。

一、以声别曲

所谓“以声别曲”，即以音乐曲调为标准进行划分。这种划分方式由来已久，根据郭茂倩《乐府诗集》和吴兢《乐府古题要解》等书对《古今乐录》的征引，不难发现，《古今乐录》当为最早以音乐曲调为标准对乐府歌诗进行划分的集子。之后吴兢《乐府古题要解》“以声别曲”，将乐府分为相和歌、拂舞歌、白纻歌、铙歌、横吹曲、清商曲、杂题和琴曲八大类。郭茂倩《乐府诗集》十二大类的划分最为精当。萧涤非评其分类“提挈纲领，网罗百代，增损吴氏之数而分之为十二大类，最为赅备……可谓乐府之大成”。[①]

郑樵《通志·乐略第一》将乐府歌诗按照“以声别曲”的标准分为正声、遗声、别声三大类。正声、别声入乐，遗声不入乐。此外，“正声之余则有琴，琴五十七曲，别声之余则有舞，舞二十三曲。”[②]正声又分为乐府正声和祀飨正声。乐府正声主要包括汉短箫铙歌、汉鞞舞歌、拂舞歌、鼓角横吹曲、胡角曲、相和歌、大曲、白紵歌、清商曲。共 9 类，251 曲。祀飨正声主要包括汉武帝郊祀之歌、班固东都五诗、梁武帝十二雅歌以及唐十二和。共 4 类，48 曲。在曲题题解上郑樵注意从“声”的角度进行解读，譬如《白纻歌》题解云：“其音入清商调，故清商七曲有子夜者，即白纻也。”[③]正声之余郑樵还收录了琴操五十七曲，并指出收录琴曲的原因在于“君子之所取者，但取其声而已”。[④]别声主要包括汉三侯之章、汉房中祠乐十七章、隋房内曲二首、汉武帝述佛法十曲、陈后主四曲、北齐后主二曲、唐七朝五十五曲。共 7 类，91 曲。

关于正声和别声的区别，郑樵在《通志·乐略第一·祀飨别声序论》中明确指出：“正声者，常祀享之乐也。别声者，非常祀享之乐也。出于一时之事为可

---

① 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社 2011 年版，第 13 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略》，中华书局 1995 年版，第 885 页。

③（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 902 页。

④（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 910 页。

歌也。故备于正声之后。”[①]由此可见，郑樵所谓正声、别声之别，在于常用与否。沈约《宋书·乐志》载：

> 徐邈推《周礼》“国有故，则旅上帝”，以知礼天、旅上帝，同是祭天。言礼天者，为常祀也；旅上帝者，有故而祭也。[②]

这里沈约将祭天之礼分为常祀和有故而祀。郑樵承继了他的这种分类方式，但又有发展。他的正声已经不单单是相当于沈约礼天之祀的祀飨正声，还包括了郑樵新辟的乐府正声，意义有所扩大。别声之“出于一时之事”，即是为特定场合专门制作而非常用之乐。譬如“祀飨别声”中“汉三侯之章”中的《大风歌》。《汉书·礼乐志》记载：

> 初，高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐，醉酒欢哀，作《风起》之诗，令沛中僮儿百二十人习而歌之。[③]

《大风歌》乃是汉高祖衣锦还乡之时，与百姓同乐助兴所唱，只用于这一固定场合。而正声之中所选录之曲，则为宴享和郊祀之时常用之乐。这里需要说明的是，虽然正声、别声按照常用与否进行了进一步划分，但是本质上还是从属于“以声别曲”的标准，实际上正是郑樵对其“声贵说”理论的践行。正声、遗声、别声皆以“声”为名，亦表现出对音乐曲调的重视。

“以声别曲”的分类标准有一个致命的问题，“因为乐府音调已亡，所以现在对于某一诗属某一调都成问题了。”[④]在乐府歌诗的音乐曲调失之八九，保存甚差的局面下，郑樵是以何标准来评判到底哪些曲调还在，哪些曲调已经丢失？关于这一问题，将结合下文的风、雅、颂三分法进行解释。“以声别曲”有可能只是表层标准，真正内在的分类方式是风、雅、颂三分。

二、义类相从

《通志·乐略第一·遗声序论》中指出：“不得其声，今以义类相从，分为二十五正门，二十附门，总四百十八曲，无非雅言幽思，当採其目，以俟可考。

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·祀享别声序论》，第 930 页。

②（梁）沈约：《宋书·乐志乐一》，中华书局 1974 年版，第 544 页。

③（汉）班固：《汉书·礼乐志》，中华书局 1962 年版，第 1045 页。

④ 朱谦之：《中国音乐文学史》，上海人民出版社 2006 年版，第 156 页。

今採其诗，以入系声乐府”[①]。《通志·乐略第一·乐府总序》云：“遗声者，逸诗之流也。庶几来者复得其声，则不失其所系也。”[②]所谓“义类相从”，是郑樵针对遗声部分而作的分类标准。即按照乐府歌诗的题材内容进行分类，收录有辞无声的乐府歌诗。遗声类包括：古调、征戍、游侠、行乐、佳丽、别离、怨思、歌舞、丝竹、觞酌、宫苑、都邑、道路、时景、人生、人物、神仙、梵竺、蕃胡、山水、草木、车马、鱼龙、鸟兽、杂体。共 25 小类，419 曲。全部按照“义类相从”，即题材内容进行分类。

（一）与刘次庄分类的区别

按照题材内容进行分类，郑樵并非第一人。这种分类标准本自刘次庄的《乐府集》。刘次庄，字中叟，长沙人。《宋史》之中并无他的本传，但他是北宋元祐年间的书法家，尤以小楷著名。他所编的《乐府集》十卷《乐府集序解》一卷，最早见于郑樵《通志·艺文略》乐类“题解”。现已亡佚。日本学者增田清秀的《乐府历史的研究》里面收录了《刘次庄乐府集·乐府集序解辑佚》，实际上只有《乐府集序解》。根据《直斋书录解题》和《内阁藏书目》可知《乐府集》收录的都是唐前乐府[③]，分为游乐、离怨、音乐、佛道、虫鱼鸟兽、宫殿楼台、时序、日月云霞、古人、夷狄、山水、古妇人、美女、征戍弋猎、酒、草木花果、杂歌行、童谣、都邑等十九类。郑樵在他的基础上增添了“道路”、“车马”、“人生”三类，其余则是对刘氏分类名称进行拆解，改变或合并。[④]譬如，将刘次庄的“虫鱼鸟兽”分列为“鱼龙”和“鸟兽”；“征戍弋猎”缩减为“征戍”；“古妇人”和“美女”合并为“佳丽”等。然而即便郑樵与刘次庄的做法类似，两人分类出发点和本质仍然不同，绝不可等而论之。颜庆余认为，刘次庄按照题材内容进行分类的标准，实际上完全忽略了乐府歌诗的音乐本质，无异于将乐府歌诗等同于徒诗。故而刘次庄的分类标准从一开始就不被世人看好，后代人也基本无人采纳这种做法。郑樵“遗声”取其分类标准以为己用，自然难免被人诟病。我认为二者区别在于，郑樵对遗声的处理仍然是统摄在“以声别曲”的标准之下。

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·遗声序论》，第 912 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 885 页。

③ 喻意志：《刘次庄<乐府集><乐府集序解>探源》，《文献季刊》，2004 年 7 月第 3 期。

④ 颜庆余：《乐府诗分类评述》，《古籍整理研究学刊》，2007 年第 3 期。

《通志·乐略第一·乐府总序》的结尾处说“庶几来者复得其声”[①]。所谓“复”，只有在之前存在的前提下才可以“复”，否则便无从谈起。并且郑樵在遗声部分的曲题题解中仍然注意从“声”的角度来进行解释。譬如，《吴趋曲》曲题题解云：

> 欲为《齐讴》者，必本齐音，欲为《吴趋》者，必本吴调。[②]

又如，《独舞调啸辞》曲题题解中说：

> 急声也，至今犹存。[③]

还有《上声歌》题解亦有：

> 此因上声促柱得名。或用一调，或用无名调，如古歌辞所谓哀思之音，不合中和。梁武帝因之改辞，无复雅句。[④]

有鉴于此，他按照题材内容进行划分的这种做法，就与刘次庄的做法完全区别开来。“义类相从”的分类方式实际上是求“声”不得，退而求其次的表现，并且寄希望于“来者”能够考证音乐源流，让逸诗之流“复得其声”。

（二）收录新题乐府

考察遗声所收录的曲子，基本可见于郭茂倩《乐府诗集》之杂曲歌辞、杂歌谣辞、近代曲辞以及新乐府辞。但由于缺乏资料考证，大部分曲题无从知晓其入乐情况，恢复其本身曲调更是难如登天。这里只就辨别出来的新题乐府进行讨论。现列如下：

表 1

遗声类别	新题乐府曲题	数量
征戍	老将行、将军行、司马将军歌、塞上曲、塞下曲	5

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 885 页。
②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 917 页。
③（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 917 页。
④（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 917 页。

游侠	公子行、少年行	2
行乐	苦乐相倚曲、宫中行乐	2
佳丽	丽人行、李夫人、上阳白发人	3
别离	母别子、寄衣曲、井底引银瓶	3
丝竹	华原磬、五弦弹	2
宫苑	连昌宫、楚宫行	2
都邑	邺都引、孟门行、燕支行、汾阴行、长干行	5
道路	阴山道	1
人物	祖龙行	1
神仙	桃源行	1
山水	中流曲、昆明春水满	2
车马	八骏图	1
龙鱼	捕蝗	1
鸟兽	白虎行、秦吉了	2

由上表可知，郑樵遗声部分收录新题乐府数量为 33 曲。虽然数量并不是很多，但是足可反映问题。这些曲题出于隋唐之际。以杜甫、李白的新题乐府和元白新乐府为主。

古题乐府发展到隋唐之时，呈现出复古与革新两种态势。复古最典型的例证是盛唐之时李白不遗余力的古题乐府创作。革新表现在，即便以创作古题乐府为主的李白，仍创作了约占其乐府诗总数 20%的新题乐府。[①]在具体的乐府诗创作方面，单纯以古题写古义已经不能满足诗人的写作欲望，出现了古题新义和新题新义的两种倾向。尤以后者最为普遍。以往学者以为新题乐府的创作当以杜甫为起点，然傅如一说：“李白是唐代新题乐府的开创者，杜甫的新题乐府是在李白的影响下出现的”[②]李白的新题乐府创作在一定程度上为后来新乐府的出现做了铺垫。之后杜甫创作出《丽人行》《兵车行》以及“三吏”、“三别”这样的新题乐府杰作。张王元白在老杜“即事名篇”的基础上，继续推进。元白“新乐府”运动，主张“文章合为时而著，歌诗合为事而作”，同时又注重新乐府反映现实的讽喻意义。白居易《新乐府五十首》就是在这样的背景之下诞生。这些作品诞生之时，并不入乐，因而便谈不上“复得其声”。故而我推测郑樵所谓“复得其

① 赵立新：《李白新题乐府诗渊源及其特色》，《古籍研究》，2000 年第 2 期。

② 傅如一：《李白乐府论》，《文学遗产》，1994 年第 4 期。

声”，除了复归古调之外，或许还包括，寄希望于后人能够在新题乐府的创作过程中，重视其入乐可歌性。实际上，郑樵在自己的新题乐府创作中就非常注意这一点，大量使用“兮”字这一音乐文学的标志词对新题乐府的徒诗性质在一定程度上起到了消解作用，关于这一点在下文还会详细论述。

郑樵之所以收录新题乐府的原因在于，这些作品尽管不入乐，但是大多具有汉乐府反映现实的笔力。譬如杜甫《丽人行》通过描写杨氏兄妹曲江春游的情景及其“炙手可热”的嚣张气焰，揭露了他们耀武扬威的丑态，更从侧面反映出安史之乱的隐忧。新乐府作品中，白居易自述其《隋堤柳》主旨为“悯亡国也”；《秦吉了》“哀冤民也”；《捕蝗》乃“刺长史也”。[①]这些作品具有强烈的现实性和讽喻性，与汉乐府“观风俗、知厚薄”的教化意义一脉相承。从这个角度来看，郑樵虽然不遗余力地主张贵声，但是对新题乐府的收录，客观上也表现出他对乐府诗内容意义的肯定。尽管这与其“声贵说”有所抵牾，但同时也表现出一个敏感的学问家对乐府发展史的客观接受。

总之，与刘次庄徒诗化分类的出发点不同，“义类相从”的分类方式实际上从属于以声别曲，对新题乐府的收录有可能是郑樵寄希望于来者“复得其声”，表现出对音乐曲调的执着追求。遗声部分郑樵收录的曲题共有 419 首，超过了正声、别声的总数，表现出对不入乐的乐府诗作品的另类关注。

三、风、雅、颂三分

《乐略第一》在体例上按顺序明确分为正声、祀飨正声、遗声和祀飨别声。郑樵在每一类之前都著有序论，分别为《正声序论》《祀飨正声序论》《遗声序论》和《祀飨别声序论》。《乐府总序》开篇，郑樵即说：“古之达乐有三，一曰风，二曰雅，三曰颂。”[②]郑樵以声别曲和“义类相从”的分类方式实际上都统摄于风、雅、颂三分的深层分类之下。正声内部声进一步划分为乐府正声和祀飨正声。郑樵《通志总序》中自叙：

> 乐府正声者，所以明风、雅；祀飨正声者，所以明颂。[③]

也就是说乐府正声相当于“风雅之声”，多为风土之作和朝廷之音；祀飨正

①（唐）白居易撰、顾学颉点校：《白居易集》，中华书局 1999 年版，第 52-54 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 883 页。

③（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·通志总序》，第 8 页。

声则属于“颂声”，反映的是宗庙之音。郑樵自述其三大类名为“正声”、“遗声”、“别声”。然而在具体分类之时，名称却发生了改变。别声被称之为“祀飨别声”。所谓“祀飨”，都是针对宗庙祭祀而言的。因而被冠以“祀飨”头衔的“别声”，自当也属于“颂声”之类。如此一来，郑樵所谓“颂声”实际上是由两部分构成，即祀飨正声和祀飨别声。那么，问题来了，遗声归于何处？按照郑樵的说法，正声皆为入乐的歌诗，而遗声则为不入乐的“逸诗之流”。若是完全按照“以声别曲”进行分类，将不入乐的遗声直接放在最后即可，然而他并没有。遗声被置于乐府正声和祀飨正声之间，整个《乐略第一》的结构就变成“入乐——不入乐——入乐”，不知何解。关于这个问题，郑樵《祀飨正声序论》中指出：

> 积风而雅，积雅而颂，犹及小而大，积卑而高也。所积之序如此，史家编次，失古意矣。[①]

由此可以看出，郑樵《乐略第一》在排列顺序上非常讲究。他认为历代乐志在安排乐府歌诗的顺序之时，皆首列郊祀之诗，是“史家失次”。他的排列顺序上与诸史皆相反：燕飨在先，郊祀为后。观遗声所收录之曲，并无郊祀之诗，因而必不能列入“颂声”之类。那么遗声之所以放在正声之间，唯一可能的解释就是郑樵将遗声归入了风雅的类别。这样一来，风雅之声就包括了乐府正声和遗声，颂声则包括祀飨正声和祀飨别声。“琴操五十七曲”作为正声之余位于遗声之前，亦当归入风雅之声。“文武舞二十曲”作为别声之余位于别声之后，理当属于颂声。因而无论是“以声别曲”还是“义类相从”，最后都被统摄于风、雅、颂三分法之下。

理论往往与实践有一定的差距。《乐府总序》中说：

> 《上之回》《圣人出》，君子之作也，雅也；《艾如张》《雉子班》，野人之作也，风也，合而为鼓吹曲。《燕歌行》，其音本幽蓟，则列国之风也，《煌煌京洛行》，其音本京华，则都人之雅也，合而为相和歌。[②]

尽管他对《上之回》《圣人出》《艾如张》《雉子班》的风、雅属性进行了辨

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·祀飨正声序论》，第 925 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 886 页。

别，但在实际分类过程中他只对“风雅之声”和“颂声”进行了明确区分，风、雅始终合称为“乐府正声”。《上之回》《圣人出》与《艾如张》《雉子班》仍旧同列鼓吹曲中，《燕歌行》《煌煌京洛行》依旧划归相和歌之中。归根结底，他所谓“乐府正声”，本就是一个含混的概念。故而被黄节讥为“不辨风雅”[①]。

郑樵完全比照《诗经》风、雅、颂对乐府进行分类，并明确指出了这三类分别的特点。祀飨正声之后的按语云：

> 古诗《风》《雅》皆无序，惟《颂》有序，以《风》《雅》者所采之诗也，不得其始，兼所用之时随其事宜，亦无定著。或于一篇之中，但取一二句以见意而已，不必序也。《颂》者系乎所作，而独用之庙乐，不可用于郊天柴望，不可用于讲武，所以蔡邕独断，惟载《颂》序，以为祀兴，而《风》《雅》本无序也。[②]

郑樵认为《诗经》之《颂》诗才有序，《风》《雅》本无序。所谓“序”，指的是作诗之缘由。《风》《雅》之诗采自民间，后世齐鲁韩毛四家诗皆仿《颂》诗而为《风》《雅》作序。这种做法是不合古道的。而《颂》诗，只能用在宗庙之乐，不可用来“郊天柴望”。所谓柴、望，是古代的两种祭礼。前者为烧柴祭天，后者为祭国中山川。二者泛指祭祀。“汉武帝郊祀之歌十九章”之所以被收录入祀飨正声是因为“即诗可见者则无序，非凭诗可见者则必言所作之始，可谓得古颂诗之意也。”[③]故而《通志·乐略第一》中《惟泰元》曲题题解云：“建始初，丞相匡衡奏罢：‘鸾辂龙鳞’，更定《惟泰元》。”《天地》曲题题解云：“匡衡奏罢‘黼绣周张’，更定《天地》。”《天马》曲题题解云：“元狩三年，渥洼水生天马作。太初四年，伐大宛，得宛马作。”《景星》为“元鼎五年，得鼎汾阴作。”《齐房》为“元封二年，芝生甘泉齐房作。”《朝陇首》是“元狩元年，行幸雍，获白麟作。”《象载瑜》为“太始三年，行幸东海，获赤雁作。”[④]对这些诗因何而作，作于何时进行了交代。而诸如《练时日》《帝临》《青阳》《朱明》《西颢》《玄冥》《日出入》《天门》《后皇》《华烨烨》《五神》《赤蛟》则无题解对其来历进行具

---

① 黄节著：《汉魏乐府风笺》，中华书局 2008 年版，第 1 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 926 页。

③（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 926 页。

④（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 925 页。

体说明。郑樵认为汉人的做法，迹近三代，表现出对颂诗的复归，因而十分赞赏。相比之下，汉代之后的郊祀歌则都为有故而作、即事而歌。譬如魏晋之时《夕牲歌》专为夕牲之时而作，《降神歌》为降神之时而作。郑樵认为这种做法“既无伟绩可陈，又无题命之可纪，故其诗不可得而採。”[①]

郑樵按照《诗经》风、雅、颂进行分类，在乐府分类史上为第一人。原因在于风、雅、颂本身就是为礼而作。众所周知，孔子一生重礼、好礼。《论语》中对礼的论述不胜枚举。郑樵在《通志·乐略第一·乐府总序》中谈到“仲尼编《诗》为燕享祀之时用以歌”，实在是孔子在为礼而正乐。郑樵《通志总序》中提到：

> 继风雅之作者，乐府也。史家不明仲尼之意，弃乐府不收，乃取工伎之作以为志。臣旧作《系声乐府》，以集汉魏之辞，正为此也。今取篇目以为次，曰“风雅正声”者，所以明风、雅；曰“祀享正声”者，所以明颂。[②]

这实际上是一种平行的比照。郑樵不止一次对孔子正乐的壮举表示赞赏。郑樵与孔子所属时代不同，但是为正礼乐而“求诸野”的途径却是如出一辙。郑樵力图继承孔子的衣钵，以“宛同风雅”的乐府歌诗为出发点以正乐，最终恢复三代之时的礼乐传统。有学者认为，郑樵比附风、雅、颂的结构进行分类牵强不妥。但也应看到他比附之下的深层的原因是立志承继孔子为礼正乐，最终使礼乐相和以维护封建社会正常秩序。

另外，风、雅、颂、三体初创之时，它们各自便具有明显的等级性质。赵雁侠指出，周人区分风、雅、颂是为了“将音乐和内容结合起来，为他们分别规定使用场所和使用主体，形成一个等级序列”。[③]郑樵虽然从音乐角度对风、雅、颂进行了重新界定，但是在分类过程中他仍表现出一种强烈的秩序意识，对风、雅、颂混而歌之，杂而用之表现出强烈不满。这更加证明“以声别曲”本质上仍然是通过对其风、雅、颂属性的分析来进行分类，实现他对古礼的复归。

综上所述，郑樵乐府分类主要采用以声别曲、“义类相从”和风、雅、颂三种分类方式，三者之间存在着一定内在从属性。“义类相从”不同于刘次庄的徒

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 927 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·通志总序》，第 8 页。

③ 赵雁侠《<风><雅><颂>为礼而划分》，出自中国诗经学会编，《第三届诗经国际学术研讨会论文集》，天马图书有限公司 1998 年版，第 994 页。

诗化分类，其目的在于“庶几来者复得其声”。实际上是“以声别曲”退而求其次的表现。“风、雅、颂”三分法则是隐藏在上述两种分类标准之下的深层分类，反映出郑樵正乐为礼而作的本质。这种对礼之秩序的强调是正统思想烙印在他身上的痕迹，由于时代的限制无法改变。

第二节　三个相关问题

郑樵在对前代乐府的分类中出现了很多问题。首先，是出现了不同曲调的曲题重复现象，一是相和歌与“清商三调”之间的重复叠加问题；二是“清商七曲”与其后“三十三曲”之重复。其次，针对琴歌和舞曲的配辞问题，郑樵分别提出了“琴之有辞，自梁始”、“舞之有辞，自晋始”的论断。但并不能单纯从字面意义上去理解，两个论断各有其合理之处。本节旨在针对这些问题进行探讨。

一、不同曲调之曲题重复现象

郑樵在选录曲调的时候缺乏精当剪裁，以至于不同曲调之间出现了诸多曲题重复现象。主要表现在两个方面：第一，是在相和歌与“清商三调”的收录中，“相和歌平调七曲”中的《长歌行》《短歌行》《燕歌行》，“相和歌清调六曲”中的《苦寒行》《董逃行》以及“相和歌瑟调三十八曲”的《东门行》《西门行》《野田黄雀行》《雁门太守行》《艳歌何尝行》《煌煌京洛行》都在“相和歌三十曲”中皆已收录，又重复出现。第二，“清商七曲”中的《子夜》《前溪》《石城乐》《莫愁乐》《襄阳乐》五曲在其后所收录的“三十三曲”之中再次出现。

首先来看相和歌与“清商三调”的杂糅问题。郑樵参考吴兢《乐府古题要解》收录“相和歌三十曲”，除原本汉代的相和歌十七曲外，还抄录吴兢之语“自《短歌行》以下，晋荀勖采撰旧诗施用，以代汉、魏，故其数广焉。”[①]可见，郑樵认可吴兢的说法，以为荀勖采撰旧诗施用，来代替汉魏时期的相和歌，从而使相和歌的范围扩大，不再仅限于《宋书·乐志》中提到的十七曲。也就是说，郑樵对相和歌的收录也就相对比较宽泛。其次，参考张永《元嘉正声技录》收录“相和歌吟叹四曲”和“相和歌四弦一曲”；再次，参考王僧虔的《大明三年宴乐技录》收录“相和歌平调七曲”、“相和歌清调六曲”和“相和歌瑟调三十八曲”。

郑樵在相和歌与“清商三调”收录过程中参考了多部书，书与书之间也难免会有重复，加之，郑樵以史学家的身份，采编乐府歌诗，注重博采难免失乎细节，

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 899 页。

恐以全面为要，故出此纰漏。但还有一个问题值得注意。《通志·乐略第一》中“相和歌平调七曲”后的题记中说“右王僧虔《大明宴乐技录》平调有七曲”，“相和歌清调六曲”后的题记云“右王僧虔《技录》清调六曲也”[①]由此可见，王僧虔并未在清调、平调、瑟调之前加上“相和歌”三字。郑樵在《乐府总序》中列举“乐府正声”所包含曲调之时，还单独称之为“清调”、“平调”、“瑟调”，但是到具体分类之中，三调之前均加上了“相和歌”三字。因而郑樵认为“清商三调”应囊括在相和歌之内，并非沿袭王僧虔的说法。翟景运认为郑樵将“清商三调”划归入“相和歌”的做法，应当是受到吴兢《乐府古题要解》的影响。而吴兢的做法实际上是抹杀了“相和歌”与“清商三调”在音乐上的差别。[②]

20 世纪以来关于相和歌与“清商三调”的归属问题一直众说纷纭。梁启超说，“大抵替清商割地，始自吴兢，而郑樵、郭茂倩沿其误”。[③]陆侃如《中国诗史》中继承了梁启超的观点，进一步批判郑樵将“清商三调”归入相和歌门下的错误做法，认为相和歌只包括“相和曲”、“四弦曲”和“六引”。[④]“清商三调”和“大曲”则统统归入汉魏清商曲之中。朱自清认为梁启超的看法很有道理，与之相反，黄节作《相和三调辨》为郑樵辩护。[⑤]曾智安《清商曲辞研究》针对这个问题也做了探讨，认为前辈研究者纷争不断的原因在于将“相和歌”和“清商三调”看做相互独立的乐种，实际上却并非如此，“在本质上，‘清商三调’就是西晋时表演于清商署中的魏世‘三调歌’，它们当然属于宽泛意义上的‘相和歌’。”[⑥] 需注意的是，相和歌与“清商三调”尽管在音乐上有一定的差别，但都是俗乐，它们无疑都来自汉代民间音乐，伴奏不同于雅乐之金石乐器，皆为丝竹管弦，[⑦] 在演唱方式上皆为“相和而歌”。故很有可能被划分在一个类别之下。

其次，关于“清商七曲”。“清商七曲”的收录还是本自吴兢《乐府古题要解》。就连七曲之后的结语都几乎相同。只是最后一句郑樵云“自此渐广，虽经丧乱，

---

① （宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 900 页。

② 翟景运：《再论相和歌及其与清商三调的关系》，《乐府学》2006 年第 1 辑。

③ 梁启超：《中国美文及其历史》，东方出版社 1996 年版，第 55-57 页。

④ 陆侃如、冯沅君：《中国诗史》，百花洲文艺出版社 1996 年版，第 142-144 页。

⑤ 朱自清、黄节：《乐府清商三调讨论》，《清华周刊》，1933 年第 39 卷，第 8 期。

⑥ 曾智安：《清商曲辞研究》，北京大学出版社 2009 年版，第 39 页。

⑦ 王运熙：《乐府诗述论》，上海古籍出版社 1996 年版，第 370 页。

至唐武后时犹存六十三曲，其传者有焉。”[①]恐怕是意识到清商曲所选过少，稍加说明一下。郑樵认为：

> 清商曲亦谓之清乐，出于清商三调，所谓平调、清调、瑟调是也。[②]

清商曲，指的是吴歌和西曲，属于晋宋新声的范畴，实际上与“清商三调”并无关联。郑樵在其“三十三曲”之后的结语又指出：

> 隋文帝笃好音乐，以为华夏正声，故特盛于隋焉。大业中，炀帝乃定清乐，西凉，龟兹，天竺，康国，疏勒，安国，礼毕，以为九部。……唐高祖即位，亦设九部乐……其实皆主于清商焉。[③]

这里明显可以看到清商曲演变为“雅乐正声”的全过程，表现了清商曲地位之上升。但很显然，郑樵只是直陈隋文帝之笃好，并未真的将其当做是雅乐。

总之，郑樵在收录过程中的确缺乏精当剪裁，出现了诸多重复现象，尤以相和歌与“清商三调”之间和清商曲内部最为典型。这与郑樵参考多部乐书有关。最主要的参考是《乐府古题要解》，不仅是字面资料的因袭，还体现在对相和歌与“清商三调”之归属问题上的因袭，对相和歌的收录选取了相对宽泛的定义。他认为清商曲出于“清商三调”的观点并不准确。

二、“琴之有辞，自梁始”辨

历代乐志所载乐府歌诗并无琴歌类。杜佑《通典·乐典》云：

> 自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。唯弹琴家犹传楚汉旧声。及清调、琴调，蔡邕五弄、楚调四弄调，谓之九调，雅声独存。非朝廷郊庙所用，故不载。[④]

历代乐志为官修之作，多为统治者服务，因而不及郊庙者自然不会入选。到了唐代吴兢《乐府古题要解》分乐府为八类，“琴曲”列于末尾，首次收录。之

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 904 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 903 页。

③（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 907 页。

④（唐）杜佑：《通典》，卷一百四十六，中华书局 1984 年版，第 761 页。

后，郭茂倩《乐府诗集》专列“琴曲歌辞”，郑樵《通志·乐略》则辟有“琴操五十七曲”。20 世纪以来关于琴歌的研究，多认为琴歌不应划入乐府歌诗之类。代表人物有梁启超、陆侃如和萧涤非等。最关键的理由是认为郭茂倩《乐府诗集》包括郑樵的《通志·乐略》都是依据《琴操》等书而收录，材料大多不可信。因而对琴曲编入乐府类别进行贬斥。郑樵《通志·乐略第一》收录琴操五十七曲，其中包括，九引、十二操和三十六杂曲，列于乐府正声之后作为“正声之余”用以“明丝竹”。

关于琴曲，是否配辞，是否应该配辞，这一系列的问题，郑樵首先发难。《通志·乐略第一·乐府总序》曰：

> 古者，丝竹与歌相应，故有谱无辞，所以六诗在三百篇中，但存名耳。汉儒不知，谓为六亡诗也。琴之九操十二引，以音相授，并不著辞也。琴之有辞，自梁始。[①]

郑樵认为，乐器演奏与人的歌声彼此相应。因而有曲谱流传，并无歌辞。《诗经》中六首笙诗之所以有目无辞，正为此耳。郑樵收录的九操十二引皆是因声而传，并无歌辞。琴曲有辞，从梁代开始。接着郑樵在其选录十二操之后记中，又明确指出：

> 琴之始也，有声无辞，但善音之人，欲写其幽怀隐思而无所凭依，故取古之人悲忧不遇之事，而以命操。……君子之所取者，但取其声而已，取其声之义而非取其事之义。君子之于世多不遇，小人之于世多得志，故君子之于琴瑟，取其声而写所寓焉，岂尚于事辞哉！[②]

在这些言论中，郑樵的中心思想就是琴曲诞生之初，只有曲调没有歌辞。琴之所以后来有了歌辞，乃是因为“善音之人”，借古人之不遇写自己的隐思。真正的君子，应该“取其声”，体察这些歌辞背后的音乐本质。因而他对韩愈所作《琴操》尤为反感：

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 885 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 910 页。

韩愈取十操以为文王、周公、孔子、曾子、伯奇、犊牧子所作，则圣贤之事也，故取之。水僊、怀陵二操，皆伯牙所作，则工伎之为也，故削之。[①]

韩愈所作《拘幽操》《越裳操》《岐山操》《履霜操》《猗兰操》《将归操》《龟山操》《残形操》皆为具教化意义的圣贤故事，伯牙等乐工所作皆不取，具有明显的功利性质。韩愈本来就因主张“文以载道”的古文运动而著名。故而关注点在琴操之义理，在于对古人大义和德操的推崇。而观乎“琴操十二曲”所言之事。郑樵云：

文王拘羑里而得明夷，文王拘羑里或有之，何尝有明夷乎？又何尝有其箕子遇害之事乎？孔子问伯牛而得益，孔子问伯牛实有之，何尝有益乎？又何尝有过其祖之语乎？琴操之所纪者，皆此类也。又如稗官之流，其理只在唇舌间，而其事亦有记载。虞舜之父，杞梁之妻，于经传所言者数十言耳，彼则演成千万言。东方朔三山之求，诸葛亮九曲之势，于史籍无其事，彼则肆为出入。琴操之所纪者，又此类也。[②]

《琴操》所载，或者借圣人之事加以发挥，或者是对稗官野史敷衍成篇；或演绎历史，或于史无征。郑樵以为实为“意卑浅而言陋俗”[③]。郑樵贵声，讲究“诗在于声，不在于义”，故而面对琴曲，所可取者唯有其“声”。正所谓“今观琴曲之言，正兔园之流也，但其遗声流雅，不与他乐并肩，故君子所尚焉。”[④]郑樵对韩愈所作《琴操》如此反感，无疑是因为韩愈不仅仅给琴曲著辞，还在辞中进一步生发圣贤教化之意。

关于“琴之有辞，自梁始”的论断，王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌谣研究》一书中举例详实地论证了郑樵这一论断缺乏史实依据的支撑，同时他也从另外一个角度指出，“琴之有辞，自梁始”的论断“可能有实际作品的依据，或者说：

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 910 页。
②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 910 页。
③（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 910 页。
④（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 910 页。

梁代是琴声著辞方式的兴盛时期”[①]而通过郑樵对韩愈作琴操的反应，我推断郑樵“琴之有辞，自梁始”的论断有可能是针对梁代文人“因题命辞，无复本意”的赋题法。

郑樵“琴操五十七曲”包含九引、十二操、三十六杂曲。每一曲题解中基本只介绍其古辞本事，后世作品介绍很少。即便有，也是提出来进行批判的对象。譬如，《思归引》题解云：

> 旧说卫贤女之所作也。劭王闻其贤而聘之，未至而王死，太子留之，不听，拘于深宫，思归不得，援琴而歌，曲终乃缢。初但有声，至晋石崇始作辞，但述其思归河阳所居而已。刘孝威“胡地凭良马”，亦只言思归之状。[②]

《思归引》本事讲的是卫女贤名远扬，太子留之不得，反将其拘于宫中不能归家的故事。晋代石崇《思归引》“但述其思归河阳居所”，说明在晋代已经出现了文人琴曲著辞脱离本事的现象。到了梁代，刘孝威的同题作品，也是只诉说其思归之意。又譬如《走马引》题解云：

> 樗里牧恭所造也。为父报仇杀人，而藏山谷中，有天马夜降，鸣于其室，闻而惊，以为吏追己，奔逃入川泽中，援琴而弹之，作天马之声，命之曰《走马引》。又张敞为京兆尹，无威仪，时罢朝会，走马章台街，时人鄙笑之，有“殴君马者路傍儿”之语，故张率诗曰：“吾畏路傍儿”。[③]

《走马引》古诗为樗里牧恭所作。讲述的是为父报仇杀人，藏匿后误以天马为追吏而奔逃的故事。后来故事发生了转变。《汉书·张敞传》载：“然敞无威仪，时罢朝会，过走马章台街，使御吏驱，自以便面拊马。”[④]张敞其人，长相丑陋，路过章台街，时人都笑话他。于是自己一边命车夫快速通过，一边掩面抽马。正所谓，打马的是路边人。这一故事实际上与樗里牧恭的《走马引》本事差别很大，虽然都是奔逃，但是马扮演的角色已经发生很大改变。前者是被误以为追吏的天马，后者则成为逃离尴尬的有力帮手。梁代张率所作同题作品，正取张敞典故，

① 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌谣研究》，中华书局 1996 年版，第 264 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 907 页。

③（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 907-908 页。

④（汉）班固：《汉书》，卷七十六，第 3222 页。

很显然与樗里牧恭的典故已经完全无关了。

除了刘孝威和张率，梁代文人琴曲著辞的现象俯拾皆是。《乐府诗集》《雉朝飞操》题解引《乐府解题》云："若梁简文帝'晨光照麦畿'，但咏雉而已。"[①]此外，梁简文帝《双燕离》《霹雳引》，吴均《渡易水》都不言琴曲本事。这种脱离本事而言他的方式正是郑樵"声贵说"中所极力反对的"断题取义"现象之一。

因而与《乐府诗集》收录梁代琴曲歌辞 24 题，51 曲的数量相比，郑樵只提到了刘孝威和张率的《思归引》和《走马引》，还都是反面例子。足见他对梁代琴曲著辞现象的不满。

由此可见，郑樵所谓"琴之有辞，自梁始"的论断，并非是字面上那么简单。"这只是就这一时期出现大量为琴乐曲谱创作曲辞的文人作品而言的，并不能说在此之前琴乐没有曲辞"。[②] 他的这一论断实际上受到了其"声贵说"的影响，表现出对"声"的重视和对"义"的强烈排斥。

三、"舞之有辞，自晋始"辨

郑樵《通志·乐府总序》曰："舞与歌相应，歌主声，舞主形。自三代之舞，至于汉魏，并不著辞也。舞之有辞，自晋始。"[③]之后，又在其《文武舞序论》中说："大抵汉魏之世，舞诗无闻，至晋武帝泰始九年，荀勖曾典乐，更《文舞》曰《正德》，《武舞》曰《大豫》。使郭夏、宋识为其舞节。而张华为之乐章，自此以来舞始有辞。舞而有辞，失古道矣。"[④]由此可见。在郑樵的乐府观念中，始终认为"舞之有辞，自晋始"。他的这一论断对后世颇有影响。

梁启超认为："《舞曲》《琴曲》。则古代皆有曲无辞，如《小雅》之六《笙诗》，其辞率六朝以后人补作也。"[⑤]萧涤非在《汉魏六朝文学史》一书中讲到晋之舞曲歌辞之时，则对郑樵"舞之有辞，自晋始"的论断予以否定，将舞曲歌辞产生的时间晋代上溯至汉代。郑樵所说的"舞之有辞，自晋始"，有可能是指在"旧辞并亡"的情况下，晋代出现了大量舞辞。[⑥]又《晋书·乐志》"巴渝舞"题解云"舞曲有矛渝本歌曲、安弩渝本歌曲、安台本歌曲、行辞本歌曲，总四篇。其辞既古，

---

①（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，卷五十八，中华书局 1979 年版，第 838 页。

② 周仕慧：《琴曲歌辞研究》，北京大学出版社 2009 年版，第 173 页。

③（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 885 页。

④（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·文武舞序论》，第 935 页。

⑤ 梁启超：《中国之美文及其历史》，东方出版社 1993 年版，第 33 页。

⑥ 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社 2011 年版，第 167 页。

莫能晓其句度。魏初，乃使军谋祭酒王粲改创其词。”[①]舞曲在魏时尚有古辞，只不过无人可解，才使王粲改创新词。这一点也充分证明，郑樵“舞之有辞，自晋始”的论断的确有误。其实郑樵虽然认为舞曲歌辞产生于晋代，但是《通志·乐略》“汉鞞舞歌”题解云“章和二年中，则章帝时所作，旧辞并亡”[②]，已经说明对于汉章帝时已经有了舞辞这个事实，郑樵是心知肚明的。那么，他为何要做如此论断？

犹可注意的是，在此，萧涤非只是就舞曲歌辞产生的时间对郑樵的论断进行了修正。对于舞曲产生之初到底有没有歌辞这个问题，他说“盖歌主声，舞主容，主声者自不可无辞，主容者辞本非所急”[③]，似乎也并未对舞产生之初，并不著辞这一论断表示彻底否定，甚至在一定程度上承认了舞曲诞生之初，对于“辞”的需要的确并没有歌那么强烈。他只是根据所搜集到的资料将舞曲著辞的时间从晋代向前推至汉代。我们往往过多的将关注点放在了“舞之有辞，自晋始”这一论断上，其实忽略了郑樵接下来所说的“舞而有辞，失古道矣”一句。郑樵的落脚点或许正在后面这一句上。

从这一点上来看，在郑樵的观念中，无论舞曲到底是从什么时候开始出现歌辞，都是“失古道”的表现。郑樵认为舞曲本质上应该不配辞。他说：六代之舞之所以能够流传，恰恰是因为并无歌辞，因而可以不受义理之扰，一旦有了歌辞便是“古道”沦丧。他的关注点不在于舞曲何时有辞，而在于不能有辞。尽管他对“舞之有辞”这一现象表示不满，但仍然将舞曲歌辞列入选录范围，置于别声之余。萧涤非在多方考证之后，证实“舞之有辞，虽不始于晋，而舞词之盛，则确始于晋”。[④]也就是说，郑樵的断语有失，但是在客观上也反映出他已经注意到舞辞在晋代繁盛的现象。郭茂倩《乐府诗集》专辟“舞曲歌辞”一类，是主观意义上的接受，对舞曲歌辞的价值意义做了充分肯定。与之相比，郑樵收录舞辞，实则是带有一定批判意味的，表现出他对“辞”的极端不认可。

由此可见，郑樵“舞之有辞，自晋始”的论断，要紧处恐怕并不在于何时开始著辞，而在于根本不能有辞。这种对“辞”的极端否定，来源于他的贵声主张。

---

①（唐）房玄龄：《晋书·乐志》，中华书局 1974 年版，第 693 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 892 页。

③ 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，第 168 页。

④ 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，第 168 页。

之所以批判“辞”，显然是认为“乐”比“辞”更为重要。与歌辞相比，郑樵始终都更为看重音乐的功能和意义。

综上所述，郑樵“以类相从”的分类方式是以声别曲退而求其次的产物，二者又都统摄于风、雅、颂三分法的深层分类标准之下，表现出郑樵治乐为礼而作的根本指向。在具体分类过程中，不同曲调间曲题重复的现象很可能是缘于参考书目内容的交叉，以及郑樵本身史学家的身份，擅长博采而缺乏精当所致。郑樵对相和歌的收录采取了一种相对宽泛的方式，而他认为清商乐出于“清商三调”的说法是不准确的。关于“琴之有辞，自梁始”，很有可能源自于郑樵对梁代文人以赋题法为琴曲著辞的现象的反感。“舞之有辞，自晋始”的本质可能并不在于何时开始著辞与否，而在于“舞而有辞”则“失古道”，表现出对音乐功能的看重。在贵声主张的影响下，郑樵对琴曲著辞和舞曲著辞问题的看法表现出他在歌辞和音乐二者之间始终更为看重音乐的功能意义。

第三章　郑樵乐府诗创作

《全宋诗》收录郑樵存诗共 60 首，其中 56 首来自郑樵《夹漈遗稿》卷一。另有 4 首分别是宋林希逸《竹溪鬳集十一稿续集》卷三十所载《建炎初秋不得北狩消息作》，宋梁克家《淳熙三山志》卷四十所载《观除夕火爆》，明周华正统《福建兴化县志》卷一所载《百丈山》以及清涂庆澜《莆风清籁集》卷四所载《哭林冲之》残留的两句：“官似冯唐能老去，节如苏武不还生”。60 首之中乐府诗只有 8 首，都出自《夹漈遗稿》卷一，分别为《湘妃怨》《昭君怨》《昭君解》《采茶行》《秋水歌》《负耒歌》《插秧歌》《饷馐歌》。

本章主要针对两个问题进行深度分析。一是郑樵古题乐府《乐府四怨》和《（怨为之）解》的亡诗考辨；二是郑樵新题乐府的题材内容和创作特点。

第一节　《乐府四怨》与《（怨为之）解》亡诗考辨

《乐府四怨》与《（怨为之）解》是郑樵古题乐府的代表作品。但由于亡佚现象严重，学界一直并未给予应有的重视。本节将专门就亡诗问题进行讨论，针对其数量和“怨诗”与“解诗”的组诗结构进行分析，然后通过对存诗本事源流的考察与相同点的总结归纳，推测出可能的亡诗题名，并在此基础上对郑樵“怨、解”背后所隐藏的心理内容进行分析。

一、亡诗数量考辨及组诗结构分析

郑樵《夹漈遗稿》今存《湘妃怨》《昭君怨》和《昭君解》3 首古题乐府。郑樵古题乐府的数量其实当并非只有《全宋诗》所见的三篇。吴怀祺《夹漈遗稿》校勘记云：

> 《乐府四怨》《解》原作《乐府四怨》《为之解》。意不可晓。按，今《夹漈遗稿卷一》有《湘妃怨》《昭君怨》《昭君解》。据《志》按，有《湘妃解》，合为四首，似应作《乐府四怨解》为是。[①]

此处《志》当指《福建兴化县志》，里面提到“然《湘妃》之《解》亦断裂

①（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，书目文献出版社 1992 年版，第 87 页。

不可读。”[①]按照吴怀祺的说法，郑樵所作《乐府四怨》《解》应该只有《湘妃怨》《昭君怨》《昭君解》和《湘妃解》四首。然郑厚在《跋<乐府四怨>后》一文中提到：

从弟樵……一日示予以乐府四怨，（怨为之）解。[②]

郑厚的跋文清楚写着《乐府四怨》《（怨为之）解》，因而有理由相信《乐府四怨》除去现存《湘妃怨》和《昭君怨》仍有另外两“怨”。此外，鉴于《湘妃怨》《昭君怨》都有同名“解诗”存在。我以为《（怨为之）解》的数量也应与之相对为 4 篇。这样一来，郑樵古题乐府的数量就有可能是 8 首。

观郑樵《昭君怨》与《昭君解》，虽同为“昭君”类题材作品，主旨却大相径庭。探究其关联之处，或可得到些蛛丝马迹，以求对考辨亡诗有所裨益。且看《昭君怨》：

长谢椒房草，终为薄命身。那教兰蕙质，翻与雪霜亲。脸腻匀脂浅，妆残促恨颦。故知关北夜，无分汉南春。红泪残胡月，轻衣半洛尘。琵琶凄切语，愁杀路傍人。[③]

这是一首五言古体，诗歌围绕昭君出塞的故事本事，没有凸显她为民族牺牲的忠义，而是站在她的立场上，呈现给我们一个远嫁胡地、离家去国，终日以泪洗面，郁郁寡欢的悲剧形象。诗歌结尾，那凄切的琵琶声，声声入耳，更让人深切感受到昭君的哀怨绵绵不绝无法开解。整体上郑樵的《昭君怨》对“怨”的表现多源于曲题本事。再来看《昭君解》：

巫山能雨亦能云，宫丽三千杳不闻。延寿若为公道笔，后人谁识一昭君。[④]

郑樵于此诗一反《昭君怨》的哀怨基调，从寒冷的关北之夜跳脱出来，以局

①（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，书目文献出版社 1992 年版，第 87 页。
②（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 86-87 页。
③（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 4 页。
④（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 5 页。

外人的视角，采用近体七言绝句来论说。昭君未出塞时，也不过是后宫三千佳丽中一个默默无闻的妃子。假使画工没有曲笔，以她的美貌必然会留在汉元帝身边。但如果真是这样，她除了成为一代宠妃之外，还有什么值得后人称道的地方呢？这样的假设，使《昭君怨》中那个命薄如纸，远嫁胡羌，终生不归的王昭君郁郁难解的哀愁瞬间消失无影。《昭君解》实际上成功地消解了《昭君怨》的哀怨。同一题材，作于同一时段，一怨一解，表面上是在咏昭君，但实际上似是诗人在进行自我对话。一方面自我伤悼，另一方面又自我开解。这种怨、解相对应的方式引人推想，《乐府四怨》和《（怨为之）解》或许根本就是以组诗形式出现。

再来看《湘妃怨》：

> 黄埃游辇毂，翳日冷旌旗。龙去攀髯远，鸾孤对影微。魂沉江缥渺，泪染竹依稀。枯树空千裁，寒松已十围。芦花深月色，磷火剧萤飞。横笛潇湘暮，哀猿何处归。①

《湘妃怨》中的娥皇女英在舜死之后，魂沉湘江。本身这种悲剧结局就已经够摄人心魄，但诗人并未就此打住。千载枯树、十围寒松，表现出时间的变幻。但湘妃的哀怨并没有随着时间的推移而消减半分。看那芦花月色中，若隐若现的磷火当是萤火虫在群舞，又或者是湘妃的魂魄依旧在此地盘旋，从未走远。诗人层层渲染湘妃的哀怨，整首诗沉浸在一种凄冷幽森的氛围之中。结尾一句写日落时分潇湘之上呜咽着的笛声，伴随着猿的哀鸣，终于将这种郁郁难解的情绪弥漫得无处不在，满怀的哀怨与愁思已经浓得化不开。

《湘妃解》虽有目无辞，但据此组诗形式推测，《湘妃解》之于《湘妃怨》在内容上恐也是一种消解。《湘妃解》中的论说，应当会将《湘妃怨》的主人公从哭哭啼啼的哀怨氛围中开解出来。另外，郑厚《跋乐府四怨后》提到："国史国笔中和之气分，予惜之而莫追之"②，以为史书之中和之气最难得。紧接着对郑樵的《乐府四怨》做了极高得到评价，以为"古作者将北面矣"③。郑厚以史论郑樵"四怨"，可推想其创作主题当与历史人物相关。而"中和"之义，则指史论之不偏不倚。观郑樵论史之言，尤反对春秋褒贬说，当符合郑厚所言"中和

①（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》。第 3 页。
②（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 86 页。
③（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 86 页。

气分”。诗论之中，所谓“中和”，孔子云“乐而不淫，哀而不伤”。虽然《乐府四怨》《（怨为之）解》今亡佚现象严重，不得全貌而观，但《昭君解》与《昭君怨》二诗一怨一解的形式倒也不无“中和”气象。正是有了“解”，“怨”才会显得“哀而不伤”，不至于过分。

总之，经过上述分析，郑樵《昭君解》《昭君怨》，《湘妃解》《湘妃怨》两两相对，成组诗方式对峙。因而推测，所谓《乐府四怨》当还有“两怨”，相对应的《（怨为之）解》亦当还有同名二解。因而“四怨”之外，应有“四解”，共 8 首，吴怀祺“乐府四怨解”之说，恐欠考虑。以组诗方式出现的《乐府四怨》和《（怨为之）解》，“解诗”构成对“怨诗”内容的消解，在整体上呈现出一种“中和”的状态。

二、存诗本事源流及亡诗题名考辨

根据上文的阐释，可以看出郑樵现存两首“怨诗”都是在尊重曲题本事的基础上进行创作的。因而考证亡佚作品的题名，当首先考察现存“两怨”的本事源流，探求其关联。

先来看《湘妃怨》。郭茂倩《乐府诗集》在《湘妃怨》曲题题解中指出：

> 《山海经》曰：“洞庭之山，帝之二女居之。”郭璞云：“天帝之女，处江为神，即《列仙传》所谓江妃二女也。”刘向《列女传》曰：“帝尧之二女，长曰娥皇，次曰女英。尧以妻舜于妫汭。舜既为天子，娥皇为后，女英为妃。舜死于苍梧，二妃死于江湘之间，俗谓之湘君。”《湘妃记》曰：“舜二妃死为湘水神，故曰湘妃。”韩愈《黄陵庙碑》曰：“秦博士对始皇帝云：湘君者，尧之二女舜妃者也。刘向郑玄亦皆以二妃为湘君。而《离骚》《九歌》既有《湘君》，又有《湘夫人》，王逸以为湘君者，自其水神而谓，湘夫人乃二妃，璞与逸俱失也。尧之长女娥皇舜正妃，其二女女英自宜降曰夫人也。故《九歌》谓娥皇为君，女英为帝子，各以其盛者推言之。礼有小君，明其正自得称君也。”按《琴操》有《湘妃怨》，又有《湘夫人》曲。[①]

郭茂倩对《湘妃怨》的本事源流做了一个梳理，由此可以看出，在湘妃故事产生之初，二女的身份并不是很明确，也并没有与舜的爱情故事。到了刘向《列

①（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，第五十七卷，中华书局 1998 年版，第 825 页。

女传》二女就摇身一变成为尧帝之女，并且以娥皇、女英的名字被许配给舜，上演了一出生死相随的爱情故事。后《湘妃记》以及张华的《博物志》又出现了“斑竹”情节。“斑竹”的出现，使舜与娥皇女英的爱情显得更加真挚感人，同时也增加了其传奇色彩。湘妃不仅仅是执着于爱情的女性化身，还被美化成为湘水之神，更添神话色彩。人们甚至建造了湘妃庙和祠堂，来表示对这一神话人物的尊重和崇敬。因而后世作品中出现了《过湘妃庙》《湘妃庙》《湘君祠》《湘夫人祠》《湘夫人》以及《湘妃烈女操》等题名。后世咏“湘妃”的作品，大多将注意力放在其“泣”上，唐代有很多《湘妃怨》作品，更多地表现湘妃在舜死之后的无限哀伤，以及对湘妃的同情。应当说，以“湘妃”为主题的乐府古题本事，在发展过程中并没有太大的变化，从《山海经》开始，她就具有一种特殊的神秘色彩，而“斑竹”故事丰富了其传奇性，“湘水神”的传说更将其形象神化了。

再来看《昭君怨》。昭君出塞的故事并不陌生。最早见于《汉书·元帝本纪》：

> 竟宁元年春正月，匈奴呼韩邪单于来朝……赐单于待诏掖庭王嫱为阏氏。①

这里关于王嫱的身份只有“待诏掖庭”四个字的介绍。而所谓待诏，古制指那些进宫之后还未被皇帝宠幸的女子。《汉书·元帝本纪》寥寥几笔将之带过，并没有什么更多的故事情节。《汉书·匈奴传》中又说：

> 呼韩邪单于死，雕陶莫皋立，……复株累单于复妻昭君。②

此处对呼韩邪单于死后，昭君被迫按胡俗嫁于其子之事进行交代。可是到了蔡邕《琴操》之《怨旷思惟歌》，情节就变得更加复杂。《乐府诗集》《昭君怨》引《琴操》云：

> 昭君恨帝始不见遇，乃作怨思之歌。单于死，子世达立，昭君谓之曰：“为胡者妻母，为秦者更娶。”世达曰：“愿作胡礼。”昭君乃吞药而死。③

---

①（汉）班固：《汉书·元帝本纪》卷九，中华书局 1962 年版，第 297 页。

②（汉）班固：《汉书·匈奴传》，卷九十四下，第 3807 页。

③（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，卷五十九，第 853 页。

这里增加了昭君不愿依胡礼而行，竟然吞药而死的传奇情节。《琴操》中载昭君作《怨旷思惟歌》，郭茂倩《乐府诗集》将其称之为《昭君怨》现列如下：

> 秋木萋萋，其叶萎黄。有鸟处山，集于苞桑。养育毛羽，形容生光。既得升云，上游曲房。离宫绝旷，身体摧藏。志念抑沈，不得颉颃。虽得委实，心有徊惶。我独伊何 ，改往变常。翩翩之燕，远集西羌。高山峨峨，河水泱泱。父兮母兮，道里悠长。呜呼哀哉，忧心恻伤。①

这是一首古朴的四言诗，以“秋木萋萋，其叶萎黄，有鸟处山，集于苞桑”进行起兴。从这首王嫱古辞中，我们可以看出，王家有女初长成，风姿绰约，形容生光。然而在最美好的年华，她却只能离宫去国，只身远嫁。这里我们看到的不是一个历代文人讴歌的深明大义，为了民族甘愿牺牲自己的伟大女性，而是一个面对孤独未来“志念抑沈”，表现出常人抑郁不快的平凡女性。我们所能感受到的，是昭君对不得不嫁的无可奈何，以及作为女儿，远嫁西羌，永别父母亲人的“忧心恻伤”。这一切在蔡邕悲剧结局的附会之下让人更觉其哀怨深沉不可解。至此关于昭君的传奇故事，仍然没有结束。葛洪《西京杂记》中的记载又一次丰富了曲题本事：

> 元帝后宫既多不得常见，乃使画工图其形，案图召幸。宫人皆赂工，多者十万，少者亦不减五万。昭君自恃容貌，独不肯与工人，乃丑图之遂不得见后匈奴入朝求美人为阏氏。帝按图以昭君行，及去召见。貌为后宫第一，善应对，举止闲雅，帝悔之。②

六朝之后以“昭君”为主题的诗作中，常常会增加画工曲笔导致其悲剧命运的故事情节，并表现作者的哀叹与同情。《乐府诗集》琴曲歌辞载梁代王叔英妻刘氏所作《昭君怨》中已经出现“丹青失旧仪”之句。唐代的白居易咏叹“自是君恩薄如纸，不须一向恨丹青”，又把昭君悲剧的矛头直指汉元帝的薄情，甚至还提出“黄金何日赎娥眉”的荒谬之论。歌咏王昭君公认最好的诗是王安石的《明妃曲》。虽然王安石提到昭君远嫁之后“万里家人传消息”，指出关怀来自家人而

---

①（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，卷五十九，第 853 页。

②（晋）葛洪：《西京杂记》，卷二，中华书局 1985 年版，第 9 页。

非宫廷，但是全诗的主题乃在结尾之“君不见，咫尺长门闭阿娇，人生失意无南北”。他要表达的是历代统治者玩弄、遗弃女子的通病。通观这些咏昭君的诗，它们或渲染汉元帝与昭君的爱情故事，或宣扬昭君出塞的民族大义，更有甚者，对丹青事进行铺陈，经过历代文人添油加醋，“昭君”题材乐府诗的本事变得更加丰满。郑樵《通志·乐略》清商曲《王昭君》题解云：

> 名嫱，字昭君，避晋文讳，改曰明君。汉元帝时，匈奴盛，请婚于汉，帝以后宫良家子昭君配焉。元帝之时，后宫掖庭员数多，帝不及遍识，令毛延寿画图，延寿取金于后宫，而昭君不与，故陋其姿。及昭君既出宫，帝为愕然，杀延寿。其时公主嫁乌孙，为马上弹琵琶作乐，以慰其道路之思。其事多见载籍。其辞云：“吾家嫁我兮天一方，远托异国兮乌孙王，穹庐为室兮旃为墙。”旃，帐也。按《汉书》，乌孙使使献马，愿得尚公主，乃遣江都王建女为公主，以妻乌孙焉。此则是也，若以为延寿画图之说，则委巷之谈，流入风骚人口中，故供其赋咏，至今不绝。[①]

由此可以看出，琵琶与昭君本无关，乃是乌孙公主事，然而在流传过程中也后人往往将二事混而用之，借琵琶哀怨写昭君苦楚。尽管郑樵对此已经非常清楚，但是在他的《昭君怨》中，仍引入“琵琶凄切语”。另外，他认为毛延寿画工之事乃是“委巷之谈”，但是他的《昭君解》之中，依然写到“画工若为公道笔”。这些都表现出他对故事本事变化发展的尊重。历代文人由“昭君”题材而生发出的乐府题名还有《昭君引》《昭君叹》《王明君》《昭君》《昭君操》《昭君村》等等。

通过对“湘妃”和“昭君”类乐府诗本事源流进行分析，发现二者共同之处有二：其一，所歌咏对象都为“帝妃”。娥皇女英嫁给了虞舜，昭君则是汉元帝的宫妃。其二，从她们的人生遭际来看，她们都在一定程度上被弃。虞舜远赴苍梧并死于那里，与娥皇、女英阴阳相隔；昭君入宫不被宠幸，自请出塞，远嫁胡地。因而她们都是“弃妃”。总结两点，即皆为“帝之弃妃”。鉴于《乐府四怨》是一个整体组诗，因而在题名方面应该保持一致，故而，其余两“怨”的题名构成也应为“人物名称”加类名“怨”。另外，现存的《湘妃怨》《昭君怨》都是琴

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 903 页。

歌，因而推测亡诗应该也隶属于琴歌。

考察郑樵《通志·乐略》中乐府诗类名为“怨”的作品，发现主要集中在遗声“怨思”类和正声“相和歌楚调曲”中，现列如下：

表 2

所属类别	曲题名称
怨思	《青楼怨》《春女怨》《闺怨》《寒夜怨》《征妇怨》《綵书怨》《凤楼怨》《绿墀怨》《湘妃怨》《娼楼怨》《西宫春怨》《西宫秋怨》
相和歌楚调	《班婕妤》（亦称《婕妤怨》）《长门怨》（亦称阿娇怨）《娥眉怨》《玉阶怨》《杂怨》。

由上表可以清晰地看到，《婕妤怨》《阿娇怨》有明确的人物指向，并且二者主人公皆为琴歌中常见女性形象，因而极有可能是郑樵《乐府四怨》亡佚之“两怨”。故而考证这两首乐府诗的本事源流，以观是否符合上述三个条件。首先来看《阿娇怨》。郭茂倩《乐府诗集》《长门怨》题解云：

> 《汉武帝故事》曰：“武帝为胶东王时，长公主嫖有女，欲与王婚，景帝未许。后长主还宫，胶东王数岁，长主抱置膝上，问曰：‘儿欲得妇乎？’长主指左右长御百余人，皆云‘不用’。指其女问曰：‘阿娇好否？’笑对曰：‘好，若得阿娇作妇，当作金屋贮之。’长主乃苦要帝，遂成婚焉。”《汉书》曰：“孝武陈皇后，长公主嫖女也。擅宠骄贵，十余年而无子，闻卫子夫得幸，几死者数焉，元光五年废居长门宫。”《乐府解题》曰：“《长门怨》者，为陈皇后作也。后退居长门宫，愁闷悲思，闻司马相如工文章，奉黄金百斤，令为解愁之辞。相如为作《长门赋》，帝见而伤之，复得亲幸。后人因其赋而为《长门怨》也。”①

《长门怨》的主人公是汉武帝的陈皇后阿娇。《汉书》的记载，并没有提到阿娇复宠之事。而吴兢《乐府古题要解》中，则有相如作赋，阿娇“复得亲幸”的言辞。这也是其故事本事得以丰富的一个体现。首先，陈阿娇曾是汉武帝的宠

①（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，卷四十二，第 620-621 页。

妃，符合“帝妃”的人物身份设定；其次，卫子夫得宠后，阿娇被冷落，废居长门宫，符合“弃妃”的特点。故而，《阿娇怨》极有可能成为郑樵《乐府四怨》之一。

再来看《婕妤怨》。郭茂倩《乐府诗集》载班婕妤《怨歌行》：

> 新裂齐纨素，鲜洁如霜雪，裁为合欢扇，团团似明月。出入君怀袖，动摇微风发。常恐秋节至，凉飚夺炎热，弃捐箧笥中，恩情中道绝。①

此诗以团扇自比，一朝秋至，则被弃之不顾，表现出浓浓的哀怨。又称《团扇歌》。

《汉书·外戚传》载班婕妤事云：

> 赵飞燕姐弟亦从自微贱兴，逾越礼制，濞盛于前。班婕妤及许皇后皆失宠，稀复进见。鸿嘉三年，赵飞燕谮告許皇后、班婕妤挟媚道，祝诅后宫，詈及主上。许皇后坐废。考问班婕妤，婕妤对曰：“妾闻‘死生有命，富贵在天。’修正尚未蒙福，为邪欲以何望？使鬼神有知，不受不臣之愬；如其无知，愬之何益？故不为也。”上善其对，怜憫之，赐黄金百斤。赵氏姐弟骄妒，婕妤恐久见危，求共养太后长信宫，上许焉。婕妤退处东宫……②

这一段清晰记载了班婕妤入宫后为赵飞燕陷害而失宠，自请退居长信宫的故事。首先班婕妤为汉成帝的妃子，符合“帝妃”的人物设定。其次，赵飞燕的谗害让他被成帝冷落，无奈之下只能自请退居长信宫，也符合“弃妃”特点。因而，《婕妤怨》非常有可能成为《乐府四怨》之一。

通过对存诗曲题本事的溯源，我发现《乐府四怨》《（怨为之）解》的主人公形象皆为“帝之弃妃”。进而根据郑樵《通志·乐略》所载类名为“怨”的作品最终推测郑樵《乐府四怨》分别为《湘妃怨》《昭君怨》《阿娇怨》《婕妤怨》。相对应地，《（怨为之）解》分别为《湘妃解》《昭君解》《阿娇解》《婕妤解》。在诗歌体式上，《阿娇怨》《婕妤怨》当与前两怨保持一致，为五言古体。而《阿娇解》和《婕妤解》则应为七言绝句。

---

①（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，卷四十二，第 616 页。

②（汉）班固：《汉书》，卷九十七，第 3984-3985 页。

三、“怨、解”背后不遇情怀的抒写与自我开释

明确了《乐府四怨》和《(怨为之）解》的具体作品内容及其组诗结构。那么试想，为什么作者需要自怨自解？前文提到《乐府四怨》实际上都隶属于琴歌，而郑樵在提到《琴操》时明确指出古人作琴歌的本义是“欲写其幽怀隐思而无所凭依，故取古之人悲忧不遇之事，而以命操”。[①]那么由此可见，郑樵的“怨”诗很有可能是在抒发自己的不遇情怀。至于“解诗”，通过其对话组诗结构来看，便有可能是对不遇的开解。

《郑樵年谱稿》载，《乐府四怨》《(怨为之）解》作于宋钦宗靖康元年。是年，金军兵临汴京城下。郑樵二十三岁，完成了《乐府四怨》及《(怨为之）解》。应当说郑樵是在国家危难之时写下的这 8 首诗。这些诗句应当是他彼时心理状态的真实写照。金兵的入侵激起了郑樵心中强烈的爱国之情。郑樵与其兄郑厚所写的《与景韦兄投宇文枢密书》云：

> 厚也，樵也，程婴、杵臼其人也。仗节奉使，有死无二……厚也，樵也，毛遂、蔺相如其人也。壁立万仞，精神动天……厚也，樵也，荆轲、聂政其人也。孤城围急，飞鸟不敢度，独能身质铁钺，拯危亡于葅醢中……厚也，樵也，向雄其人也，主忧臣以辱，主辱臣以死……今天子蒙尘，苍生鼎沸，典午兴亡，卜在深源一人耳，厚兄弟甘用一死以售功、售名、售义、售知己，故比见阁下，以求其所也。[②]

由此可见，“天子蒙尘、苍生鼎沸”之时，郑樵、郑厚兄弟二人皆欲充当诸如程婴、公孙杵臼、荆轲、聂政、向雄等死士，欲以此求功名、知己而死得其所。北宋灭亡后，赵构即帝位于南京，改元建炎。郑樵《又与景韦兄投宇文枢密书》中提到：

> 樵性豁荡而慷慨有节尚，慕祖逖之为人。今沧海横流处不安，故终夜振衣，达旦不寐，跋涉山川，蒙犯风雨，仗天下安危大计，以求见一时通人，为人望所归而论之。与其饥饿蓬蒿中，老死而比屋不闻，曷若推心授首于综

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐府总序》，第 885 页。
②（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 44 页。

艺之域，俾天地日月所共知者。[①]

天下大乱之时，郑樵不甘于老死不闻，而是心怀天下，希望有用于江山社稷。他说自己仰慕祖逖的为人，则其志在北伐，企图收复江北失地的决心不言而明。郑樵晚年所作《哭林冲之》残句云："官似冯唐能老去，节如苏武不还生"[②]，表现对林冲之囚死金国，宁死不屈的由衷赞赏。应当说金兵的入侵对郑樵思想的震动是很大的。因而在靖康元年金兵攻打汴京，国家危亡之际，他的《乐府四怨》以及《（怨为之）解》就变得不那么纯粹。"昭君"在金兵兵临汴京城下之际成为郑樵笔下的重要人物形象就非常值得注意。《昭君怨》为远嫁异域、归家无望的事实心生怨恨；《昭君解》则假设情景，想象留于宫中也不过是宫妃一个，无名于史。也就是说郑樵倾向于认为昭君出塞好过成为满足帝王声色的装饰，为民族大义而牺牲才能名垂青史。再联系他所自比的各路"死士"，那么其为国牺牲、甘洒丹心的志向便不言而明。实际上，在南北宋之交，外敌入侵导致国土沦丧、北宋灭亡的这一重大历史变化在士人们心中激起了强烈的涟漪。文人渴望投笔从戎，为国效力的事迹一点也不稀奇。这一时期，"昭君"题材的作品大量涌现，成为一种创作狂潮。郑樵身处其中，必会受到时代风潮的影响。

但郑樵为国效力的的愿望实际上并没有实现。宇文虚中因"罪戾放逐"[③]没有办法举荐二人。后来郑樵与郑厚又投书江常作《与景韦兄投江给事书》也石沉大海。《建炎初秋不得北狩》诗云："犬马有心难许国，草茅无路可酬君。微臣一缕申胥泪，不落秦庭落暮云。"[④]也表现出郑樵在靖康之变、北宋灭亡后，力图为国效力却无路请缨的悲愤情怀。根据前文的分析，已经知道郑樵的《乐府四怨》亡诗的主人公皆有可能是"帝之弃妃"。那么这一点就非常值得注意了。中国文人借女子备受冷落来表达自己不遇情怀的作品，实在是数不胜数。曹植《七哀诗》"愿为西南风，长逝入君怀。君怀良不开，贱妾当何依？"表现自己与曹丕纠结的君臣兄弟关系中，郁郁不得志的感慨和期盼垂青的殷切希望。辛弃疾《摸鱼儿》中"长门事，准拟佳期又误。蛾眉曾有人妒。千金纵买相如赋，脉脉此情谁诉"，借帝妃陈皇后之长门旧事，表达自己受人妒忌排挤，不得一展抱负的苦楚。帝王

①（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 48 页。
②（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 57 页。
③（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 45 页。
④（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 56 页。

的薄幸转换到词人身上即变为一种对怀才不遇的怨愤。郑樵的“怨、解诗”主人公形象皆为“帝之弃妃”，因而其“怨诗”可以说在很大程度上都是一种对自己不遇情怀的抒写，而“解诗”则是对这种不遇情怀的自我开释。《乐府四怨》和《（怨为之）解》极有可能是对自己有心报国却不被重视，心有怨愤却无可排遣，只能自为怨解以自我开释的产物。怨愤过深则为“淫”，故而以“解诗”慰之，则不至于陷于其中无法自拔，正可谓郑厚所言“中和气分”。这种形式上的“中和”可以使诗人在心理上获得一种预设的平衡，完成了自我心灵的对话。这正是郑樵的高明之处。

总之，金兵入侵、国土沦丧对郑樵的思想产生了很大影响，他试图为国效力却无路请缨，终成遗憾。郑樵《乐府四怨》《（怨为之）解》“怨诗”恐是郑樵以琴歌形式和“帝之弃妃”的形象，表现自己于国家危亡之际勇于奋战却不被重视的怨愤。“解”诗则通过豁达的自我安慰获得解脱。整体上《乐府四怨》与《（怨为之）解》主要用于抒写其不遇情怀以及自我开释，成为郑樵自我对话、寻求内心平衡的重要方式。

综上所述，郑樵《乐府四怨》《（怨为之）解》亡佚作品题名推测应为《婕妤怨》《婕妤解》《阿娇怨》《阿娇解》，总数应为 8 首，呈组诗结构，“怨”、“解”相对。亡诗在诗歌体式上与存诗应当相同，即“怨诗”采用五言古体；“解诗”采用七言绝句。“怨诗”创作基本遵循曲题本事，表达哀怨之情。“解诗”则相对会掺杂一些附会之言，并对“怨诗”的哀怨产生消解。“怨诗”与“解诗”构成诗人内心的自我对话。在“怨、解”的背后，是郑樵以“帝之弃妃”形象自拟，借以排遣其不遇情怀。

第二节　郑樵新题乐府创作

郑樵新题乐府《负耒歌》《插秧歌》《饷馌歌》《秋水歌》《采茶行》共 5 首。他的新题乐府在诗歌题材内容上有更大的自由，更加有利于诗人根据自己的生活环境来写作。郑樵虽经历南北宋的更迭，但是并未亲身经历战乱的袭扰。他隐居生活在夹漈草堂中，所见所闻皆可成诗。但或可注意的是，他的新题乐府在本质上仍是对汉乐府“感于哀乐，缘事而发”精神的贯彻。此外，郑樵的新题乐府并非是不可歌的徒诗，“兮”字的大量使用值得深入探究。

一、新题乐府题材内容分析

郑樵新题乐府内容由三方面构成。其一，是对自身生活境况的反映。郑樵常年居住在夹漈山的草堂之中。郑樵《题夹漈草堂并记》云：

> 斯堂本幽泉、怪石、长松、修竹、榛橡所丛会，与时风、夜月、轻烟、浮云、飞禽、走兽、樵薪所往来之地。溪西遗民，于其间为堂三间、覆茅以居焉。斯人也，其斯人之流也。顾其人家，不富亦不贫，不贵达亦无病，与尔属相周旋也。[①]

刘禹锡《陋室铭》云："噫，微斯人，吾谁与归？"这里郑樵亦居陋室，云斯人，恐亦追慕南阳诸葛，西蜀子云之流。应当说，小小的题记显示出郑樵心中不凡之志。他的《秋水歌》，仿效杜甫的《茅屋为秋风所破歌》：

> 年年秋水崩江石，秋水年年连天碧。山中草木尽呼号，江外鱼龙轻虚掷。既怜茅屋化飞蓬，又叹蟆蝦共枕席。人生变化不可知，且听秋风吹萝薜。[②]

郑樵的夹漈草堂位于福建省莆田县的夹漈山上。郑樵一生未进功名，致力于学术，生活清苦。这首《秋水歌》当是对其生活境况的真实描述。可贵的是，虽然郑樵在秋风秋雨中宿于陋室，对于"茅屋化飞鹏"、"蟆蝦共枕席"的惨淡境遇"既怜又叹"，但是面对未知的变化，他自有一份且听风吟的安然。之所以说是效仿少陵，恐是自己的草堂此时此景实在像极了杜甫在四川的茅屋。杜甫在恶劣的环境中仍然能够有"安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜，风雨不动安如山"的伟大品格。郑樵效仿少陵而作的《秋水歌》，虽无此言，却自有一份笑看风云的潇洒，同时也表现出他对杜甫现实主义写法的认同。和杜甫相比，郑樵的环境似乎并没有那么恶劣。且看"时风、夜月、轻烟、浮云"这等极富诗意的词语都被用来形容他的草堂，《题夹漈草堂》第二首又云"布衣蔬食随天性，休讶巢由不见尧。"[③]可见，郑樵对于自己的这种生活当是乐在其中。

其二，是对农事活动的诗意描摹。郑樵住在夹漈草堂中，他在《题夹漈草堂》

---

①（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 1 页。

②（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 16 页。

③（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 1 页。

一诗中写道：“西窗尽是农桑域，北牖无非花葛乡”。[①]由此可见，他每日从窗望去，所见皆为农桑花葛，一派恬淡自然风光。故而其诗作中自然少不了有所反映。因而他的新题乐府内容上主要是歌咏农事，描写农民们采茶、耕作以及插秧的日常生活。先来看《负耒歌》：

烟冉冉兮雨纷纷，负耒耜兮出柴门。出柴门兮踏行云，茫茫山色天未分，相率歌吟兮乐耕耘。[②]

“烟冉冉兮雨纷纷，负耒耜兮出柴门”，写的是山野农夫在烟雨蒙蒙的天气中，出门劳作的真实图景。“出柴门”顶针出现，形成回环往复的音乐效果，给人听觉上的享受。叠词的使用也使诗歌读起来朗朗上口，节奏感很强。劳动本是一件辛苦事，何况天公不作美。可诗歌并未让人感到劳作的辛苦，因为即便是在雨中启程耕作，农夫们仍然能够“相率歌吟”。郑樵隐居在夹漈山中，虽然他并不是农夫，却与农人为伴。他是以一个隐士的视角和心胸来关照农人劳作，并进行诗意描摹。再看《插秧歌》：

漠漠兮水田，袅袅兮轻烟。布谷啼兮人比肩，纵横兮阡陌。[③]

这首诗直接描写了农人在水田中插秧劳作的状态。开篇“漠漠兮水田，袅袅兮轻烟”，俨然是一幅写意的水墨画。在这样恬淡的景致中，农人们纷纷下田插秧。“布谷啼兮人比肩”，写出了人与人以及人与鸟的和谐共处，完全是一派安然的温馨景象。整个田野虽好似水墨丹青画中景，但却自有一番灵动生机。静态的写生与动态的描摹相结合，为我们呈现出一幅完美的山间农事图。

其三，郑樵笔下的农事，不仅仅只有欢乐之景。他的《饷馌歌》即是对农民艰辛生活的反映。

提筐兮阡陌，花红兮衣白。步迟迟兮心迫迫，行至止兮嗟于役，低声相

①（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 1 页。
②（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 16 页。
③（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 16 页。

劳兮日其夕矣。[①]

这首《饷馐歌》就在一定程度上展现了劳作的不易。白衣少妇为在田野劳作的夫君送饭，一路上繁花遍野，她却无心欣赏。“步迟迟兮心迫迫”通过少妇虽牵念夫君却心有余而力不足的对比反映出其焦急心境。而终于抵达之后，不免要嗟叹这劳役实在太辛苦，就连彼此宽慰的话都没力气说，看看天空，一整天的辛苦劳作在夕阳中终于落下帷幕。全诗没有正面描写农人劳作挥汗如雨的情景，而是选取一个少妇送饭的生活场景从侧面反映农人劳作的艰辛。

总之，郑樵的新题乐府或咏农事或对自己的生活环境进行诗意描摹，题材皆从生活现实中来。郑樵的诗作正继承了汉乐府“感于哀乐，缘事而发”的现实主义精神，表现出对古诗精神的复归。

二、“兮”字入诗的意义

郑樵新题乐府在体式上的一大特点就是“兮”字大量入诗。《负耒歌》《插秧歌》《饷馐歌》中皆出现“兮”字。郑樵在自己的 3 首新题乐府诗中“兮”字出现 13 次。除了《负耒歌》中“茫茫山色天未分”一句未出现“兮”字，其余则每句皆有，这点非常值得注意。

关于“兮”字，刘勰《文心雕龙·章句》中曾经指出：“诗人以兮字入于句限，楚辞用之，字出句外。寻兮字成句，乃语助余声”。[②]认为“兮”字乃是语助词，是不具备实际意义的虚词。但与此同时，刘勰还提到“兮”字广泛出现在《诗经》和楚辞中的事实，以至于“兮”字成为后世认可的楚辞体或骚体的象征。但是“兮”字很多时候不仅仅是一个语助词那么简单。刘淇《助字辨略》中指出：“广韵云，语助。愚案歌之余声。”[③]将“兮”字与乐歌联系了起来。他所说的“余声”即是“拖腔”之意。这里我们以《诗经》为例，三百零五篇，都可以合乐而歌。既然可歌，就不可能过分拘泥刻板，必然会有曲调节奏上的轻重缓急。有的歌中就会出现拖腔，而每一次出现几乎都会成为诗歌抒情的重要关节点。譬如《诗经·卫风·硕人》：“手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螓首蛾眉。巧笑倩兮，美目盼兮”。从手指到皮肤到颈项再到牙齿和额头，作者从下到上对庄

①（宋）郑樵撰、吴怀祺校补：《郑樵文集》，第 17 页。

②（南朝宋）刘勰撰、郭晋稀注译：《文心雕龙·章句》，岳麓书社 2004 年版，第 353 页。

③ 刘淇：《助字辨略》，《万有文库》，商务印书馆民国二十六年版，第二集七百种，第 31 页。

姜之身体部位进行了细致的描摹和赞美，最后描写那明丽迷人的笑容和眼波流转的明眸之时赞美之情已经抵达最高潮。“兮”字拖腔的出现更加表现出对庄姜之美已经由较为一般的赞美上升为无与伦比的赞叹，更使读者长久地沉浸在对庄姜之美的想象与憧憬中，余味无穷。

在分析“兮”字在文学作品中作用的基础上，我认为郑樵新题乐府中“兮”字的大量使用主要有两方面的意义。一是对楚骚精神的复归；二是对新题乐府徒诗性质的消解。

第一，表现出对楚骚精神的复归。郑樵的新题乐府对“兮”字的大量使用，很容易让人与楚辞联系在一起。譬如《插秧歌》“袅袅兮轻烟”一句就让人联想到《湘夫人》之“袅袅兮秋风”。而《饷馌歌》“花红兮衣白”的色彩搭配则使人想到《东君》“青云衣兮白霓裳”。从整个诗歌风格来看郑樵的新题乐府恬淡而清新，自然与《九歌》神奇瑰丽有所不同，但是“兮”字大量使用，确乎使他的诗风表现出一种楚骚精神的复苏。只不过，描写对象从奇诡的楚地转移到了风光清秀的夹漈山上，让它有别于一般的新题乐府创作，带有一种古香古色的味道。还需要注意的是，郑樵的“兮”字使用不完全同于楚辞的用法。曾智安说：“楚辞中的‘兮’字……在句中所起的停顿、递进或转折作用具有重要语法意义，不能随意被忽略、替代。”[①]楚辞中很多“兮”字是承担句子结构和节奏的重要组成部分，一旦去掉“兮”字剩下五言、六言，也不是真正意义上的五、六言诗句。譬如，《国殇》：“带长剑兮携长弓”，即便去掉“兮”字也只能是“带长剑”和“携长弓”两个三言句。还有的“兮”字一旦去掉，便不能成句。譬如，《少司命》中“悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮心相知”。与之相比，郑樵的“兮”字出现在句中，实际上都是虚词，去掉之后也并不影响句子意思的表达。而鉴于楚骚体诗歌的乐歌本质，郑樵对其标志词的大量使用，无疑表现出于乐府歌诗音乐本质的自觉复归。这充分说明他不仅仅是在理论上主张贵声，而且在自己的创作实践中大胆去实践，是难能可贵的。先秦以后，“兮”字还在汉代广泛地应用。汉高祖“大风起兮云飞扬，威加海内兮守四方”也是在句中加了“兮”字，在他的影响下，汉民对楚声楚舞的热爱持续了很久。但是随着汉代新兴乐府和五言诗的兴起，“兮”字已经很少在诗歌中出现。在宋代的新题乐府创作中更是少见。因而郑樵

① 曾智安：《中晚唐人对吴越神弦歌的接受与楚骚精神复苏》，《乐府学》第 2 辑，2007 年第 2 期。

这种着意的使用，自然饱含深意，充分说明了他的新题乐府诗创作，旨在从最古老的诗歌作品中吸取能量，表现出对楚骚精神的一种复归。

第二，“兮”字的大量使用也必然会对新题乐府徒诗性质产生一定的消解。林庚认为，“兮”字的作用近于一个逗号、一个音符，最有力量构成诗的节奏。[①]他从音乐角度来分析“兮”字的作用。“兮”字变成了音乐曲调中不可或缺的音符，对整首诗的节奏问题起着非常重要的作用。而客观上讲，“兮”字本就是音乐文学的标志词。观汉魏乐府中，以“兮”字来调节节奏的作品实在数不胜数。譬如《乌孙公主歌》：“吾家嫁我兮天一方，远托异国兮乌孙王”。[②]又比如《渡易水》：“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还”。[③]去掉这两句诗中的“兮”字，即变为六言或七言句，仍然能够完整地表达意义。但读起来显然较为缺乏节奏感和灵动性，诗歌的叙述感增强，抒情性降低，显得较为刻板，缺乏了歌唱所带来的哀怨与悲壮。郑樵的新题乐府非常注重这一点，“兮”字顿逗出现在句中，在诵读过程中必然会起到调节节奏的作用。譬如整个《负耒歌》以三三句式为主，首句“烟冉冉兮雨纷纷”在六字句中间加入“兮”字，便产生了清晰的节奏感。而叠词的使用，又放慢了声速，增强了听觉上的效果。郑樵很喜欢运用叠词与“兮”字相配合。诸如“袅袅兮轻烟”、“漠漠兮水田”、“步迟迟兮心迫迫”。这些因素的加入使诗歌在整体上呈现出一种较为舒缓的节奏感，表现出一派安然气象，与郑樵所描绘的山间田园风光十分相配。郑樵在新题乐府创作过程中“兮”字顿逗的大量使用，无疑使诗歌产生了美妙的节奏感。新题乐府原本在宋代已经基本沦为徒诗。郑樵在整理乐府歌诗的时候将其收入遗声部分，但是又明确指出“庶几来者复得其声”，表现出对乐府歌诗音乐本质的强调和重视。而他新题乐府作品中“兮”字的大量使用，无疑是其身体力行的表现。他的努力应该说在一定程度上实现了对新题乐府徒诗性质的消解，值得肯定。

总之，郑樵的新题乐府在题材内容上注重反映现实生活，其中包括对自己的生活环境的抒写、对农事生活的诗意描摹以及对农人艰辛的真实反映，在诗歌体式上呈杂言式，有利于情感的自由抒发。“兮”字的大量使用，表现出对楚骚精

---

① 林庚：《楚辞里“兮”字的性质》，《诗人屈原及其作品研究》，上海古籍出版社 1981 年版，第 116-120 页。

②（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，卷八十四，第 1186 页。

③（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，卷五十八，第 849 页。

神的复归，同时也在一定程度实现了对新题乐府徒诗性质的消解。

综上所述，在乐府诗创作方面，郑樵古题乐府能够做到尊重本事，追求以古题写古义。《乐府四怨》和《（怨为之）解》两两对峙的组诗形式更加有利于诗人不遇情怀的抒发与自我开解，表现出一种“中和”之气。在新题乐府方面，皆为即事而歌，反映生活，继承了汉乐府“感于哀乐，缘事而发”的精神。诗歌创作中大量使用音乐文学标志“兮”字，表现出对楚骚精神的复归，并一定程度上消解了中唐以来新题乐府创作的徒诗性质，使其新题乐府散发出古香古色的艺术魅力。

第四章　郑樵乐府理论的复与变

郑樵贵声的理论表述力图继承孔子衣钵进行“正乐”；其乐府分类标准最终都统摄于风、雅、颂三分法之下，表现出对古之礼乐的复归；乐府诗创作中题材内容和诗歌体式都表现出一种强烈的复古情怀。因而郑樵乐府理念整体上呈现出崇礼复古思想倾向。与此同时，郑樵还注意到了民间俗乐和胡乐对雅乐正声和中原音乐的影响，并能够予以相对客观的评价，表现出一种进步的音乐思想。

第一节　崇礼复古的主导思想

郑樵治乐府始终将其放置在礼乐大环境中。以“礼乐相须以为用”的根本观点为指导，有感于汉魏以来，礼乐陵夷之乱象，他以孔子为楷模，立志匡正音乐源流，使礼乐各得其所。同时，又受到宋代雅乐复古潮流的影响，整体上表现出崇礼复古的思想倾向。

一、礼乐相须以为用

礼乐文化一直是中华传统文化的重要组成部分。它起于夏商，后周公制礼作乐，建立起明确的礼乐制度。我们对于西周礼乐文化的了解，主要是通过《仪礼》《周礼》《礼记》这三部经典文献。其中《仪礼》记载了人与人之间交往的详细规范。《周礼》主要记载了一些政治制度和职官制度，更提出了“以礼乐合天地之化，百物之产，以事鬼神，以谐万民，以致百物”[①]的礼乐观念。《礼记·乐记》对礼乐关系这样描述：“乐者，天地之和也；礼者，天地之序也”，“礼节民心，乐和民声”[②]。礼是秩序的体现，而乐则可以理顺民心，礼乐相和，国家才能长治久安。礼乐被看做实现“王道”的途径而受到格外重视。可见在成周之时，礼乐本是一体，然而在后世人的解读之中，往往会有“礼自乐出”之说。而士人重礼，在论述之时又往往将乐看做是礼的附庸。这两种说法虽然在一定程度上肯定了礼乐的关联性，但是并没有对礼乐关系作出辩证的解答。郑樵旨在复归古之礼乐，在其《通志·乐略第一·乐府总序》开篇就表达了他对礼乐关系的看法：

---

①（汉）郑玄注、（唐）贾公彦疏：《周礼注疏》，（清）阮元校刻：《十三经注疏》，卷十八，中华书局 1980 年版，第 763 页。

②（汉）郑玄注、（唐）孔颖达正义：《礼记正义》，卷三十七，（清）阮元校刻：《十三经注疏》，中华书局 1980 年版，第 1530 页。

礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举。[①]

礼乐之间是一种辩证和谐的关系。礼乐不可单独而论之。古之达礼达乐相辅相成，并无从属上下之分。郑樵治乐本质上是继承了成周之时的礼乐传统。礼乐相和，一荣俱荣，一损俱损。

二、礼乐陵夷之乱象

三代之时，礼乐相和的局面早已远去。第一章中已经论述了音乐的沦亡，鉴于礼乐这样唇齿相依的关系，则礼不可能在乐消亡的过程中毫发无损。郑樵在其《通志·乐略第一·乐府总序》中指出：

礼之失也自汉明始，其亡也自梁始。[②]

郑樵认为礼的衰亡从汉明帝定四品开始。礼乐施用出现混乱状态，但礼还不至于彻底沦亡。至“梁武帝十二雅歌”一出，“郊庙、明堂、三朝之礼”辗转互用，礼也终于荡然无存。“梁武帝雅歌十二曲”，因“梁武帝本周九《夏》之名而作”[③]被收录入郑樵《通志·乐略第一》祀享正声之中。

《周礼·春官·钟师》云：“掌金奏。凡乐事，以钟鼓奏九夏：《王夏》、《肆夏》、《昭夏》、《纳夏》、《章夏》、《齐夏》、《族夏》、《祴夏》、《骜夏》。”[④]

《周礼·地官司徒》说：“王出入，则令奏《王夏》，尸出入。则令奏《肆夏》；牲出入，则令奏《昭夏》。”[⑤]“王出入”、“尸出入”以及“牲出入”都是祭祀之礼。《祴夏》也称为《陔》，在《仪礼》中多次出现。“四方宾客来，奏《纳夏》；臣有功，奏《章夏》；夫人祭，奏《齐夏》；族人侍，奏《族夏》；客醉而出，奏

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，中华书局 1995 年版，第 883 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校《通志二十略·乐略第一·乐府总序》，第 886 页。

③（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 929 页。

④（汉）郑玄注，（唐）贾公彦疏：《周礼注疏》，（清）阮元校刻：《十三经注疏》，卷二十四，中华书局 1980 年版，第 800 页。

⑤（汉）郑玄注，（唐）贾公彦疏：《周礼注疏》，（清）阮元校刻：《十三经注疏》，卷二十二，中华书局 1980 年版，第 790 页。

《陔夏》；公出入，奏《骜夏》。”[①]也就是说，《九夏》是配合周礼演奏的乐歌，其最大的特征在于：九首乐歌不是一套乐歌的九个部分，而是各自独立的，它们在不同礼事活动、不同场合中分别演奏。[②]“梁武帝雅歌十二曲”能够本周《九夏》而作，表现出对古之礼乐的推崇与重视。但是在施用之时，则出现了不同礼乐混用的现象。郑樵在“梁武帝十二雅歌”每一曲的曲题题解中对该曲的施用场合都进行了解说。现列如下：

表 3

曲题名称	施用场合
俊雅	众官出入奏《俊雅》，二郊、太庙、明堂、三朝同用
皇雅	皇帝出入奏《皇雅》，二郊、太庙同用。
胤雅	皇太子出入奏之，三朝用焉。
寅雅	王公出入奏《寅雅》，三朝用焉。
介雅	上寿酒奏《介雅》，三朝用焉。
需雅	三朝用焉。
雍雅	撤馔奏《雍雅》，三朝用焉。
涤雅	牲出入奏《涤雅》，北郊、明堂、太庙同用。
牷雅	荐毛血奏《牷雅》，北郊、明堂、太庙同用。
诚雅	南北郊、明堂、太庙并同用《诚雅》，降神及迎送奏之。
獻雅	皇帝饮酒奏《獻雅》，北郊、明堂、太庙同用。
禋雅	北郊、明堂、太庙之礼，埋、燎俱奏《禋雅》

由上表可以清晰地看出本周《九夏》而作的“十二雅”已经不再是一首乐歌单独用于某一礼事，而是出现了杂施混用的现象。郑樵因而批判说：

> 梁武帝十二曲成，则郊庙、明堂、三朝之礼，辗转用之，天地、宗庙、君臣之事，同其事矣，此礼之所以亡也。虽曰本周九《夏》而为十二《雅》，然九《夏》自是乐奏，亦如《九渊》《九茎》可以播之丝竹，有谱无辞，而

① （汉）郑玄注，（唐）贾公彦疏：《周礼注疏》，（清）阮元校刻：《十三经注疏》，卷二十四，中华书局 1980 年版，第 800 页。

② 金荣权：《夏乐〈大夏〉与〈九夏〉论考》，浙江艺术职业学院学报，2011 年第 4 期。

非雅、颂之流也。[①]

风、雅、颂三者是不同的音乐，天地、宗庙、君臣三者所要施行的礼仪也并不相同。但是“风、雅不分、雅颂无别”的现象在孔子“正乐”之后依然继续出现。尽管“梁武帝十二雅歌”是秉承周《九夏》而作，其施用方式却是郊庙、明堂、三朝之礼混而用之，实际上也不能算作是雅、颂之流。“唐雅乐十二和曲”有：豫和、顺和、永和、肃和、雍和、寿和、太和、舒和、昭和、休和、正和、承和。入祀飨正声，原因在于：

祖孝孙本梁十二雅以作十二和，故可采也。周太祖迎魏帝入关，平荆州，大获梁氏之乐，乃更为九夏之奏。皇帝出入，奏皇夏。宾出入，奏昭夏。蕃国客出入，奏纳夏。有功臣出入，奏章夏。皇后进羞，奏齐夏。宗室会聚，奏族夏。上酒宴乐，奏陔夏。诸侯相见，奏骜夏。”[②]

祖孝孙本“梁十二雅”更为“九夏之奏”，表现出对古之礼乐的自觉继承。由此可见，入选祀享正声者，皆为“迹近三代”，或者本三代之乐进行改造的乐曲。可以看出郑樵誓在恢复古之礼乐的决心和气魄。但郑樵认为“诗以雅颂为正”，一乐多礼、混而用之的“梁十二雅”，已非雅、颂之作。本“梁十二雅”而作的“唐十二和”，也是“有其议而未能行，后复变更。”[③]这实际上表现出郑樵复归古之礼乐理想实现之艰难。事实上，自梁代以后，随着礼的消亡，人们对于“礼”的认识也越来越不到位。到了宋代，对于古礼的具体施行方式似乎并没有很注重。以乡饮酒礼为例。乡饮酒礼以其“尚齿尊贤”的传统和在维护基层社会秩序方面巨大的教化意义而被历代统治者所看重。随着历史的发展，到了南宋时期，乡饮酒礼更是成为一大儒林盛世。[④]但是由于施行过程中与古礼有所偏差，往往也会出现一些问题。《通志·礼略·嘉礼·乡饮酒》中这样写道：

近日缘明州举行其事，朝廷遂下明州会例而颁之天下，未几而废，以明州之士不识礼意，不可以行也。何哉？乡饮礼者，惟《仪礼》详明，所以唐

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 928 页。
②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 929 页。
③（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 929 页。
④ 王美华：《唐宋时期乡饮酒礼演变探析》，《中国史研究》，2011 年第 2 期。

太宗但錄其一卷而頒之。明州之行，不知本《仪礼》，但取《礼记乡饮义》，不本全经，何以行事？[①]

由于明州之士并不知晓朝廷颁布的乡饮礼之本源来自于《仪礼》，导致这一礼法“未几而废”。郑樵认为乡饮酒礼之所以被废除，其实是不够重视古礼的一种表现。为此郑樵本《仪礼》和《开元礼》、损益历代礼法创作出《乡饮礼》三种书，希望能够有益于乡饮礼的施行。

总之，孔子之后礼乐陵夷现象依然严重，郑樵认为“梁武帝十二雅”一出，标志了礼的沦亡。唐人依照已经杂施混用的“梁十二雅”又作“唐十二和”，必然不能行之久远。同时郑樵看到现行宋代礼乐制对古礼重视度不够的问题。这些促使郑樵形成了复归古之礼乐，使礼乐各得其所的强烈愿望。

三、郑樵与宋代雅乐复古

宋代的统治者从立朝之初就开始针对雅乐进行改制。宋人心目中的雅乐就是古乐，而古乐就是最好的乐，凡事应依照古制而为。乐器制作上完全依照古制。在乐律上亦是如此，表现出以古律今的倾向。据《宋史·乐志》载：“有宋之乐，自建隆至崇宁，凡六改作。”[②]但本质上是针对黄钟律的音高标准进行的调整。其主要方法有四种。第一是累黍法。《汉书·律历志》载：“度者，分、寸、尺、丈、引者也，所以度长短也。以子谷秬黍中者，一黍之广，度之九十分。黄钟之长，一为一分，十分为寸，十尺为丈，十丈为引，而五度审矣……量者……用度数审其容，以子谷秬黍中者千有二百实其龠……”[③]也就是说，将黍排起来，一黍一分，则黄钟管长度为九十分。黄钟管中可以容纳一千二百粒黍。受到复古思想的影响，北宋乐律家李照、范镇、胡瑗等人都是按照此法定律。然而在古代用同一地区、同一时段的同类黍粒进行计算是可以的。随着时代推移，时代、地区以及黍类这些因素都成为变量，继续用这种方法，无论如何也不能再让容量和尺度出现完美契合，以此定律必然不能长久。第二种是考证古代尺度以及黄钟律管，譬如和峴定乐律，依据“西京铜望臬古制石尺”。范镇和李照在认同累黍法之外，或根据蔡邕铜籥制“嘉量”以定律，或以“太府布帛尺”为据而定律。第三种是

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·礼略》，第 723 页。

②（元）脱脱：《宋史·乐志》，卷一百二十六，中华书局 1977 年版，第 2937 页。

③（汉）班固：《汉书·律历志》，卷二十一，中华书局 1962 年版，第 966 页。

以人声定律。刘几认为："律主于人声，不以尺度求合其乐。"[①]杨傑则云："先儒以为因人声而制乐，托乐器以写音。乐本效人，非人效乐者，此也。"[②]二者仍是从先儒定乐之法出发来定律，为其理论蒙上了一层复古之色。第四种则最为荒谬不堪，徽宗朝魏汉律，竟然以"禹效仿黄帝之法，以声为律，以身为度"的假说来劝徽宗以君指定律。[③]由此可见，以上四种定律之法或严守古制或在理论上附会古人之意，以古律今，实际上都是为了雅乐维护统治而作。

另外，政治目的为首的宫廷乐律家并不见得精通音律，与乐工之间有不可调和的矛盾。《宋史·乐志》载：

> 初李照斥王朴乐音高，乃做新乐下其声。太常歌工病其太浊，歌不成声，私赂铸工，使减铜齐，而声稍清，歌乃协。然照卒莫之辨。[④]

杨照景祐二年（1035）重定了音高标准，然而铸钟乐工把钟的音高做的稍稍高了一些，他竟然也没有发觉。又《宋史·乐志》载：

> 景佑五年五月，右司谏韩琦曰："……睹照所造乐，不依古法，皆率己意，别为律度。"……七月（宋）绶等言："李照新乐，比旧乐下三律，众论以为无所依据。愿如琦请，郊庙复用和岘所定旧乐"。[⑤]

之后，朝廷罢李照乐。宫廷雅乐家不精通音律，真正精通音律的乐工又备受歧视。大观四年（1110）：

> 六月，诏："近选国子生教习二舞，以备祠祀先圣——本周官教国子之制。"然而士子肄业上庠，颇闻耻于乐舞，与乐工为伍，坐作进退。盖今古异时，致于古虽有其迹，施于今未适其宜。其罢习二舞。愿习《雅乐》者听。[⑥]

---

①（元）脱脱《宋史》，卷一百二十八，第 2986 页。
②（元）脱脱《宋史》，卷一百二十八，第 2982 页。
③（元）脱脱：《宋史》，卷一二八，第 2998 页。
④（元）脱脱：《宋史》，卷一二七，第 2959 页。
⑤（元）脱脱：《宋史》，卷一二七，第 2959 页。
⑥（元）脱脱：《宋史》，卷一二九，第 3003 页。

宋徽宗令国子监学生学习雅乐表演中的文武舞，但是他们却耻于与乐工为伍同台表演，徽宗只好作罢。郑樵反对这种现象，在“唐十二和”后的按语中表达了对“明乐之人不能主乐，主乐之司未必明乐”这一问题的反感。与此同时，他欣赏梁武帝以帝王之身，审音知律，“又诏集百司各陈所闻，帝自纠擿前违，裁成十二雅，付之大乐，自此始定。虽制作非古，而音声有伦，准十二律，以法天之成数，故世世因之，而不能易也。”[①]

雅乐复古使整个宋代都弥漫着复古的味道，成为郑樵音乐复古思想产生的背景因素。在这样的环境影响下，郑樵立志以孔子为楷模，匡正音乐源流，复归古之礼乐。雅乐复古中也出现了很多问题，一者，雅乐复古出现过于泥古的现象，表现出以古律今的倾向。二者，不精于音律的宫廷雅乐家来定制音高，他们对乐工的歧视现象尤为普遍。雅乐不断地被改变重新编订，虽然正乐需要乐工审音才帮助完成，但是宋代所谓宫廷雅乐家牢牢把控乐事，真正审音知律的乐工却被严重排斥在外。这样的复古实际上不利于音乐的发展。郑樵希望明乐之人典乐，导正音乐源流，实际上是更为相信音乐的教化力量。尽管郑樵的音乐复古在一定程度上表现出宋代雅乐复古的反拨，但本质上仍然希望通过这种复古达到礼乐相和、各得其所的和谐局面。

总之，在“礼乐相须以为用”的根本观点指导下，郑樵有感于礼乐陵夷、风雅不分、雅颂无别，为古道沦丧而作《乐略》《礼略》企图以此匡正礼乐传统，使礼乐各得其所。但是也应看到，复归古之礼乐面临着重重困难。郑樵崇礼复古的思想是在宋代雅乐复古的大环境之下形成，但宋代雅乐复古中出现了严重的以古律今的倾向，宫廷雅乐家又不精通音律，这些问题都不利于音乐的正常发展。“梁武帝十二雅歌”的出现虽然标志着礼的彻底沦丧，但郑樵对梁武帝以帝王之身，能够“审音知律”表现出赞赏，希望审音知律的人来典乐，而非宋代出现的不精通音律的宫廷雅乐家。也只有知音之人典乐，所制之乐才能传之长久，礼乐传统才有可能得以恢复。

第二节　新变：对俗乐、胡乐的肯定

郑樵的音乐思想整体上表现为崇礼复古，但同时又表现出两种倾向。一是表现出对民间俗乐的尊重，主要反映在其“积风积雅”的理论以及《乐略第二》对

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 930 页。

杜佑《乐典》中乐悬制度的删汰上。二是对待胡乐的态度上。他没有像历代乐志及学者那样采取反对或回避的态度，而是直面夷乐变华的音乐发展史。这两种思想倾向都说明郑樵的音乐复古，并非泥古不化，而是顺应音乐发展客观规律的一种进步的音乐思想。

一、重视民间俗乐的源起之功

郑樵在其《祀飨正声序论》中指出：

> 旧乐章莫不先郊祀而后燕飨，今所采乐府，反以郊祀为后，何也？曰积风而雅，积雅而颂，犹及小而大，积卑而高也。①

关于“积风积雅”说，尤可注意的一个字，乃是“积”。“积”，正说明了风、雅、颂之间渐变的时段性。“积风而雅，积雅而颂”，意味着，风土之音积累和发展到一定程度才产生了朝廷之音，朝廷之音再进一步积累发展，最后出现了宗庙之音。这在某种意义上是认可了风诗乃是诗歌的起源，也就是说认可了雅颂之音来自民间音乐的积累。风诗历来最为人所忽视。《史记·孔子世家》中说：

> 三百五篇，孔子皆弦歌之，以求《韶》《武》《雅》《颂》之音，礼乐自此可得而述，以备王道，成六艺。②

孔子正乐是为了让“雅、颂各得其所”并且始终认为郑声“乱雅乐”，是需要革除的音乐形式。实际上那时郑声已经严重威胁到雅乐的地位。因而孔子即便是对《国风》部分，仍然要求其能够合“《韶》《武》《雅》《颂》”这样的雅乐，可见他对郑声的极度排斥与厌恶。但实际上，导致雅乐灭亡的根源在于社会制度的变迁，郑声等民间俗乐的兴起不过是起到了催化作用。作为新生力量的民间音乐不可能因此而被彻底压制。尽管正统思想对以郑声为代表的民间音乐的反感从未减退，但它始终随着时代的推移，一步步发展壮大，成为不可忽视的一种音乐形式。早在战国时期，魏文侯就偏爱新乐，每闻古乐便昏昏欲睡。这实际上已经反映出新乐对于统治者所具有的独特吸引力，而统治者的偏好往往能够对其发展有推动意义。历朝历代的民间音乐都在崇雅反俗的夹缝中喘息并成长着，发展到

---

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一·祀飨正声序论》，第 925 页。

②（汉）司马迁著：《史记·孔子世家》，中华书局 1959 年版，第四十七卷，第 1936 页。

宋代展现出一种“以俗入雅”的社会风潮。从音乐到文学再到社会生活的方方面面都受到影响。宋代文人普遍“反俗”意识比较强烈。欧阳修、梅尧臣等人的诗乐复古运动目的在于反对艳歌。苏轼的“以诗为词”，在一定程度上也是对俗乐变雅的反拨。苏、柳争胜，亦可看做雅、俗之争。但越是反拨的厉害，越是说明宋代俗乐的兴盛。在这样的大环境之下，郑樵能够站出来，肯定了民歌是其他歌曲创作的基础，无疑是顺应历史发展的必然结果。郑樵编《乐略》比孔子更进一步的地方在于，他给了“风”诗更高的关注。他以史学家的眼光关照乐府发展史的这种做法具有朴素唯物主义特点，有一定的进步意义。当然，这种肯定，有可能是郑樵在强调礼乐秩序的一个副产品。他说“诗以雅颂为正”，并没有因此认为乐府风诗的成就可以和雅、颂相提并论。郑樵以“积小而大，积卑而高”来类比“积风积雅，积雅而颂”，从风至雅，由雅至颂。他注意到了诗歌由基层积累向上发展的客观规律，在一定程度上肯定了诗歌来源于民间，表现出对民间俗乐基础地位的尊重。历代乐志将郊祀之诗首列是为了表现其重要地位，而郑樵在顺序上所作的刻意安排，却更加重视“颂声”由“风雅之声”积累而来的过程，应当说一定程度上表现出对民间音乐的肯定。

这里还有一个问题需要提一下，即《乐略第二》对杜佑《乐典》“乐悬”的删汰。郑樵《通志·艺文略》乐类“钟磬”，收录了公孙崇《钟磬志》二卷、《钟书》二卷、任之奇《宝钟释文》一卷、《乐悬》（出自《隋书·经籍志》）一卷、《乐悬图》一卷，总共五部十一卷。[①]由此可见，在郑樵所生活的南北宋之交，他还能涉猎到关于乐悬制度的书籍。但是在《乐略第二》的体例中，他完全删汰了“乐悬”。因而值得我们探究其缘由。

杜佑《通典·乐典》云：“乐悬，谓钟磬之属悬于筍簴者。”[②]而最早关于“乐悬”的记录当来自《周礼·春官》：

> 大司乐掌凡乐事，大祭司宿悬，遂以声展之。……正乐悬之位，王宫悬，诸侯轩悬，卿大夫判悬，士特悬，辨其声，凡悬钟磬，半为堵，全为肆。[③]

成周之时，金石乐悬作为礼乐器而存在。所配编钟为贵重金属而制，平民老

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·艺文略》，第 1511 页。

②（唐）杜佑：《通典》，第一八四十四卷，中华书局 1988 年版，第 3684 页。

③（唐）杜佑：《通典》，第一八四十四卷，第 3684 页。

百姓根本无法享用，士以上地位身份的人才能拥有。不同等级身份的人所采用的悬挂制度也不同，王用“宫悬”、诸侯用“轩悬”、卿大夫用“判悬”、士用“特悬”。而不同的乐悬还会配以不同的乐舞规模。譬如“宫悬之舞八佾，轩悬之舞六佾”。[①]杜佑在“乐悬”这一部分，论述了周、汉、魏、宋、梁、隋和唐代的钟磬悬挂制度。鉴于其所属朝代，唐代的乐悬着墨最多。乐悬制度拥有非常明显的等级区分。这一制度下所用的乐器皆为金石重器，历来也是雅乐文化体系中的主导乐器。金石乐悬在其诞生之初是具有一定的普遍应用性的。但是在秦汉至隋唐这段长期历史中，其适用范围渐渐缩小，成为宫廷专用。[②]到了宋代，民间俗乐得到了很大发展，雅乐在一定程度上注意吸收民间俗乐的精华，但是另一方面又对俗乐表现出天然的排斥。金石乐悬由于其体积庞大不便携带。宋代的文人雅好歌舞音乐，但是似乎没有看到诸如欧阳修、苏轼这样的文人士子家中还配有如此大型的乐器。因而对于金石乐悬的删汰很可能表现出郑樵对宋代雅乐复古的反拨。相对而言，象征俗乐的丝竹管弦一直处于从属次要地位。民间俗乐从乐器到乐歌历来都是统治者排斥的对象。即便有时候表现出对俗乐的喜爱，也绝不代表会将他们纳入到雅乐正声的行列。郑樵对乐悬完全删汰，避而不谈，从反面论证了他对民间俗乐地位上升的肯定。

郑樵治乐府整体上以“崇礼复古”的音乐思想为指导，力图通过对古之礼乐传统的疾声高呼，来导正人们的乐府观。“积风积雅”说，既重视乐府风诗的源起之功，又将颂诗放置在至高无上的位置。从诗歌发展史的角度对二者都予以肯定，并不矛盾。郑樵看到了宋代诗乐以俗入雅的现象，没有回避民间俗乐地位的上升，并肯定了其价值意义，表现出一种进步的音乐思想。

二、直面夷乐变华

历代学者并非没有注意到胡乐对华夏正声的影响。譬如，唐代白居易诗文中有大量对胡乐的描写，其中也不乏贬斥胡乐的诗作也很多。如《法曲歌》：

> 法曲法曲合夷歌，夷声合乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。
> 乃知华曲本华风， 苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与衰乐。

---

①（唐）杜佑：《通典》，第一八四十四卷，第 3687 页。

② 项阳：《重器功能合理演化从金石乐悬到本品鼓吹》，《中国音乐季刊》，2011 年第 3 期。

愿求华旷正华音，不令夷夏相交亲。[①]

这里可以看出，白居易骨子里还是“声音之道与政通”的传统思想，对夷乐乱华表现出一种强烈的不满。即便是像《胡旋女》这样的作品，在热情描写其卓越舞姿之后，白居易仍有“禄山胡旋迷君眼”、“贵妃胡旋惑君心”的劝谏之意。不得不说，相对唐太宗“乐在人和”的指导思想而言，白居易的思想代表了相当一批文人士大夫的心理，但实际上不得不说是一种倒退。郑樵对胡乐的态度则相对比较开明，并未刻意地去排斥。

首先表现在对竖箜篌来历的考辨。

八音为金、石、丝、竹、匏、土、革、木。《通典·乐典》在论述“丝”类乐器时，将“竖箜篌”直接归入“箜篌”之中。而郑樵则在“丝”类目之下的琴、瑟、筑、筝、琵琶、阮咸和箜篌之外，加入了竖箜篌。尽管对竖箜篌的论述还是秉自《通典·乐典》，但是这一细微的变化，仍不是毫无意义的。原因在于二者的不同来历，《通典·乐典》云：

> 箜篌，汉武帝使乐人侯调所作，以祠太一。或云，侯晖所作。其声坎坎应节，谓之坎侯，声讹为箜篌。篌者，因乐工人姓耳。古施郊庙雅乐，近代专用于楚声。宋孝武大明中，吴兴沈怀远被徙广州，造绕梁，其器与箜篌相似。怀远亡，其器亦绝。或谓师延靡靡乐，非也。旧说，一依琴制，今按其形，似瑟而小，弦用拨弹之，如琵琶也。
>
> 竖箜篌，胡乐也。汉灵帝好之，体曲而长，二十三弦，竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌，凰首箜篌，颈有轸。[②]

由此可知，箜篌乃是中原乐器，而竖箜篌则来自胡地。二者在演奏方式和外形上皆有不同。唐初，在太宗“乐为人和”的思想指导下，胡乐出现了繁盛之象。玄宗时则出现对胡乐兴盛的反拨。唐后期，边患不断朝堂上下更是一派反胡之意。受到这种时代氛围的影响又囿于其身份地位，杜佑形成了是排斥胡乐的音乐思

---

①（唐）白居易撰、顾学颉点校：《白居易集》，卷三，中华书局 1979 年版，第 56 页。

② （唐）杜佑：《通典·乐典》，卷第一百四十一，第 3680 页。

想。他认为“胡乐荐臻，其声怨思，其状促遽，方之郑卫，又何远乎？”[①]胡乐，是他要革除的音乐形态，因而自然不会将隶属于胡乐系统的竖箜篌单列引人注意。而历代乐志，多是官修，以统治者的意志为转移，在唐代之前夷夏之辨始终是模糊不清的。整个中国音乐发展史中，始终存在雅乐与胡乐的斗争。相对于雅乐来说，胡乐自为新声。而新生音乐产生之初必然会遭受原有音乐的排斥，而在接下来漫长的融合过程中又必然会对原有音乐产生影响，这种影响是正统雅乐家所不愿意看到的现象。郑樵则不然，他对胡乐采取了一种不同以往的客观态度。譬如在箜篌的来历的问题上极为有趣的是，尽管《乐略第二》中他因袭了杜佑原文，但是在《通志·乐略第一》琴操五十七曲之《公无渡河》的曲题题解中他却说：

> 旧史称汉武帝灭南粤，祠太一后土，令乐人侯晖依琴造坎侯，坎者声也，侯者工人姓也，后语讹坎为空。然以臣所见，今大乐有箜篌器，何得如此说。[②]

《公无渡河》又称《箜篌谣》。郑樵题解认为其作者是朝鲜津卒霍里子高之妻丽玉。旧史婉转将箜篌收纳至华夏乐器之内，恐难排除对夷乐变华的反感。郑樵在此，以客观的态度来解释箜篌来源，合理。

其次，郑樵对夷乐变华的肯定，还表现在对鼓角和胡角关系的重新考证上。《乐略第一》胡角十曲按语指出：

> 右胡角者，本义应胡笳之声，后渐用之，故横吹有双角，即胡乐也。汉博望侯张骞入西域，传其法，惟得摩诃、兜勒二曲，是为胡曲之本。摩诃、兜勒皆胡语也，协律校尉李延年因胡曲更新声，二十八解其法，乘舆以为武乐。后汉以给边将。魏晋以来，二十八解不复其存，但用十曲而已。鼓角之本，出於胡角。[③]

另外，在鼓角横吹曲按语中，他也就此问题指出：

---

① （唐）杜佑：《通典·乐典》，卷第一百四十一，第 3587 页。

②（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 908 页。

③（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 895 页。

然角之制始于胡，中国所用鼓角，盖习自胡角而为也。黄帝之说多是谬悠，况鼓角与胡角声类既同，故其曲亦相参用，而梅花之辞本于胡笳，今人谓角鸣为边声，初由边徼所传也。关山月、洛阳道、长安道、豪侠行、梅花落、紫骝马、骢马人曲，后代人所加也。[①]

郑樵从横吹的双角特点，指出横吹实为胡乐。经张骞传入中原，并指出“摩诃”、“兜勒”皆为胡语。后由李延年在胡曲的基础上令作新声。李延年是汉武帝时期著名的音乐人，他对胡曲的改编必然会融入当时音乐的特质，并产生重大影响。也就是说，至少从汉武帝时起音乐上就已经出现了“胡汉杂陈”的现象。而从另外一个层面来看，华夷之变本身就是礼乐之变。在礼制的变化上，譬如鼓吹乐一开始由于其“胡汉杂陈”的特质并不允许被应用到郊祀之礼中，随着音乐发展由俗入雅状况的出现，作为礼乐制象征的金石乐悬慢慢衰落，代替金石乐悬进入吉礼之中配合吉礼演奏的已经变成了鼓吹乐。[②]顾炎武《日知录》提到：“鼓吹，军中之乐也，非统军之官不用。今则文官用之，士庶人用之，僧道用之。金革之气，遍于国中。”[③]胡乐的输入推动了整个中原音乐在乐律和乐制方面的重大改革，它们所带来新鲜的乐器和多种多样的表演方式，都对中原音乐产生了巨大影响。乐器上，譬如琵琶可以演奏多种题材的乐曲。隋唐燕乐的兴起也正是胡乐输入带来的。故而王昆吾说：隋唐燕乐是以汉族的音乐传统为基础，吸收西域音乐和其他少数民族音乐而形成的一种新的音乐体系。[④]这种新型的音乐体系，成为唐代音乐的主要形态，并且在后来又诱发了词的兴起，动摇了诗乐传统，向词乐转变，此是后话。

郑樵直面胡乐对华夏音乐的影响，并在其“实学”思想的指导下，进行科学考证，肯定了胡乐对华夏音乐的影响。作为一个负责任的史学家，他并没有主动排斥夷乐对中原音乐的影响，甚至对于历代乐志中的错误或者扭曲的说法特别予以更正。这就将夷乐对中原音乐的渗透、融合以及改变抬到了明面上。需要注意的是，由于时代的限制，他没有也不可能将胡乐放置在他《通志·乐略》的祀飨正声（即颂声）之中。因而上述所引材料皆见于乐府正声“鼓角横吹十五曲”和

①（宋）郑樵撰、王树民点校：《通志二十略·乐略第一》，第 894 页。

② 项阳：《礼乐、雅乐、鼓吹乐之辨析》，《中央音乐学院学报》，2010 年第 1 期。

③（明）顾炎武撰；周苏平、陈国庆点校：《日知录》卷五木铎，甘肃民族出版社 1997 年版，第 228 页。

④ 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，中华书局 1996 年版，第 42 页。

“ 胡角十曲 ”，皆隶属其风雅之声。

综上所述，郑樵以“ 礼乐相须以为用 ”的根本观点为指导，有感于礼乐陵夷之乱象，又受到宋代雅乐复古大环境的影响，表现出崇礼复古的思想倾向。但郑樵的礼乐复古不同于雅乐复古，因而对宋代雅乐复古中出现的以古律今现象以及历代明乐之人不能治乐的现象进行批判。此外，郑樵还表现出重视民间俗乐和直面夷乐变华的两种思想倾向。复古却不泥古，顺应音乐发展的客观规律，表现出一定的进步性。

结　语

郑樵治乐府，反对汉儒以“义理相授”的行为，并看到由于音乐曲调沦丧而出现的诗体变化以及乐府诗创作中出现的“断题取义”现象。为此，他提出“声贵说”，本着“乐以诗为本，诗以声为用”的辩证诗乐观，旨在除去附着在诗乐上的层层伪释，匡正诗歌音乐源流。同时，寄希望于“宛同风雅”的乐府歌诗能够承继诗乐传统，追复三代之风。而贵声的本质在于继承孔子衣钵，实现“正乐”理想。

在乐府分类中，他三种标准杂而用之，但实际上，又有内在的从属性。遗声部分“以类相从”的分类方式，实际上从属于践行“声贵说”的以声别曲。二者又都统摄于风、雅、颂三分法之下，本质上是继承了孔子治乐为礼而作的衣钵。具体分类过程中，剪裁不当，相和歌和“清商三调”以及清商曲内部出现了曲题重复现象。“琴之有辞，自梁始”以及“舞之有辞，自晋始”的论断都并非单纯是字面的意思，正反映出郑樵对南朝梁时期，文人屡屡以赋题法为琴乐著辞的不满以及“舞而有辞，失古道”的批判性。本质上这种反对琴曲、舞曲著辞的现象还是郑樵复古思想的表现。

郑樵乐府诗创作基本践行了他的诗乐理论，新题乐府的创作能够注意消解其徒诗性质，大量使用音乐文学的标志词——“兮”。古题乐府诗的亡佚现象严重，但通过考证存诗本事源流以及对其组诗形式的分析，最终获得了可能的题名和内容。《乐府四怨》和《（怨为之）解》的“怨、解”组诗形式，成为郑樵抒发不遇情怀和自我开释的重要方式。

郑樵在“礼乐相须以为用”根本观点指导之下，有感于春秋以来礼乐陵夷之乱象加之受到宋代雅乐复古思潮的影响，在整体上形成了一种崇礼复古的乐府观。但其礼乐复古又不同于单纯的雅乐复古，对于雅乐复古中出现的以古律今以及“明乐之人不能主乐，主乐之司未必明乐”的现象进行了批判。这也表现出郑樵希望真正审音知律的人能够管理乐事，让礼乐能够各得其所，正常发展。此外，郑樵之“积风积雅说”，表现出他对民间音乐源起之功的肯定。他对待胡乐的态度也比较明确，能够做到直面夷乐变华的事实，表现出一种科学客观态度。

本文从以上四个方面对郑樵的乐府理论进行了较为全面的探究。但实际上问

题还有很多，譬如对“声贵说”与《诗经》联系的探讨并不够深入，流于表面。分类中出现的问题诸如相和歌、清商曲与“清商三调”之归属问题解释不够深入。“鼓角之本，出于胡角”的论断很有可能是郑樵对横吹曲概念的混淆，宋代雅俗之辨对郑樵“积风积雅”说可能产生的影响等，都限于篇幅和时间问题并不能在拙文展现，不免遗憾，只好留待来者。

参考文献

一 、著作

《十三经注疏》,（清）阮元校刻，北京：中华书局，1980。

《礼经奥旨》,（宋）郑樵著，北京：中华书局，1985。

《尔雅郑注》,（宋）郑樵著，北京：中华书局，1991。

《诗辨妄》,（宋）郑樵著，朴社，1933。

《诗经译注》，周振甫译注，北京：中华书局，2010。

《史记》,（汉）司马迁著，北京：中华书局，2002。

《汉书》,（汉）班固著，北京：中华书局，1962。

《隋书》,（唐）魏徵等撰，北京：中华书局，1973。

《后汉书》,（南朝宋）范晔著，北京：中华书局，1965。

《晋书》,（唐）房玄龄等撰，北京：中华书局，1974。

《宋书》,（梁）沈约著，北京：中华书局，1974。

《旧唐书》,（后晋）刘煦等撰，北京：中华书局，1975。

《新唐书》,（宋）欧阳修、宋祁撰，北京：中华书局，1975。

《通典》,（唐）杜佑著，北京：中华书局，1984。

《宋史》,（元）脱脱等撰，北京：中华书局，1977。

《通志二十略》,（宋）郑樵著、王树民点校，北京：中华书局，1995。

《文献通考》,（元）马端临撰，北京：中华书局，1986。

《古今注》,（晋）崔豹著，上海：商务印书馆，1935。

《乐府古题要解》,（唐）吴兢撰，北京：中华书局，1991。

《日知录》（明）顾炎武著，周苏平、陈国庆点校，兰州：甘肃民族出版社，1997。

《助字辨略》，刘淇著，上海：商务印书馆，民国二十六年。

《文心雕龙 · 章句》,（南朝宋）刘勰撰、郭晋稀注译，长沙：岳麓书社，2004

《西京杂记》,（晋）葛洪著，北京：中华书局，1985。

《乐府诗集》,（宋）郭茂倩撰，北京：中华书局，1979。

《白居易集》,（唐）白居易著，顾学颉点校，北京：中华书局，1979。

《元稹集》，（唐）元稹撰，龚勤点校，北京：中华书局，1982。
《乐府正义》，（清）朱乾著，乾隆五十四年（1789 年）秬香堂刻本。
《乐府广序》，（清）朱嘉徵撰，济南：齐鲁书社，1997。
《历代诗话》，（清）何文焕辑，北京：中华书局，1981 。
《夹漈遗稿》，（宋）郑樵著，北京：中华书局，1985。
《郑樵传》，黄玉石著，北京：中国青年出版社，1989。
《郑樵文集》，（宋）郑樵撰、吴怀祺校补，北京：书目文献出版社，1992。
《郑樵研究》，吴怀祺著，厦门：厦门大学出版社，2010。
《郑樵评传》，徐有富著，南京：南京大学出版社，1998。
《古籍考辨丛刊》，顾颉刚主编，王煦华整理，北京：社会科学文献出版社，2009。
《中国音乐文学史》，朱谦之著，上海：上海人民出版社，2006。
《中国诗史》，陆侃如、冯沅君著，天津：百花洲文艺出版社，1996。
《汉魏乐府风笺》，黄节著，北京：中华书局，2008。
《汉语诗律学》，王力著，上海：上海教育出版社，1958。
《诗人屈原及其作品研究》林庚著，上海：上海古籍出版社，1981。
《唐声诗》，任半塘著，上海：上海古籍出版社，1982。
《汉魏六朝乐府文学史》，萧涤非著，北京：人民文学出版社，2011。
《中国美文及其历史》，梁启超，北京：东方出版社，1993。
《历代乐志律志校释》，丘琼荪著，北京：人民音乐出版社，1999。
《乐府诗述论》，王运熙著，上海：上海古籍出版社，2006。
《乐府诗集导读》，王运熙、王国安著，北京：中国国际广播出版社，2009。
《乐府文学史》，罗根泽著，北京：东方出版社，2012。
《中国人的骨气·诗的格律》，闻一多著，北京：中国工人出版社，2012。
《宋代声诗研究》，杨晓霭著，北京：中华书局，2008。
《汉乐府研究史论》，赵明正著，北京：同心出版社，2009。
《清商曲辞研究》，曾智安著，北京：北京大学出版社，2009。
《郊庙燕射歌辞研究》，王福利著，北京：北京大学出版社，2009。
《相和歌辞研究》，王传飞著，北京：北京大学出版社，2009。

《鼓吹横吹曲辞研究》，韩宁著，北京：北京大学出版社，2009。

《舞曲歌辞研究》，梁海燕著，北京：北京大学出版社，2009。

《琴曲歌辞研究》，周仕慧著，北京：北京大学出版社，2009。

《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》，向回著，北京：北京大学出版社，2009。

《乐府诗音乐形态研究——以曲调考察为中心》，曾智安著，北京：北京大学出版社，2013。

《乐府诗本事研究》，向回著，北京：北京大学出版社，2013。

《乐府诗体式研究》，周仕慧，北京：北京大学出版社，2013。

《乐府学》，第一辑，吴相洲主编，北京：学苑出版社，2006。

《乐府学》，第二辑，吴相洲主编，北京：学苑出版社，2007。

《乐府学》，第三辑，吴相洲主编，北京：学苑出版社，2008。

《乐府学》，第四辑，吴相洲主编，北京：学苑出版社，2009。

《乐府学》，第九辑，吴相洲主编，北京：社会科学文献出版社，2014。

《乐府学》，第十一辑，吴相洲主编，北京：社会科学文献出版社，2015。

《乐府学概论》，吴相洲著，北京：人民文学出版社，2015。

二、 论文

硕博论文：

《<乐府诗集>成书研究》，喻意志，上海师范大学 2003 年博士学位论文。

《唐代乐府诗研究》，王立增，扬州大学 2004 年博士学位论文。

《郑樵<诗经>学研究》，姜亚林，中央民族大学 2004 年硕士学位论文。

《唐代乐府诗论》，陈瑞娟，内蒙古大学 2006 年硕士学位论文。

《唐代乐府诗论》，高建新，内蒙古大学 2006 年硕士学位论文。

《乐府“相和歌辞”研究》，王莉，南京师范大学 2007 年博士学位论文。

《宋代<诗经>学专题研究》，李冬梅，四川大学 2007 年博士学位论文。

《宋代<春秋学>与宋型文化》，李建军，四川大学 2007 年博士学位论文。

《郑樵<通志·乐略>的研究》，廖朝琼，福建师范大学 2007 年硕士学位论文。

《郑樵诗经学简论》，高晓成，山西大学 2007 年硕士学位论文。

《宋代辨伪第一人——郑樵的辨伪成果、思想、方法及其思想》，侯佳，2008 年河南大学硕士学位论文。

《宋代古题乐府研究》，孟静，河北师范大学 2010 年硕士学位论文。

《宋代乐论研究》，韩伟，南京大学 2011 年博士学位论文。

《吴兢<乐府古题要解>研究》，李娜，郑州大学 2012 年博士学位论文。

《乐府古辞研究》，张建华，江苏师范大学 2012 年硕士学位论文。

《宋代乐府诗研究》，罗旻，北京大学 2013 年博士学位论文。

《“诗六义”学术史研究》，李平，华中师范大学 2013 年博士学位论文。

《郑樵<夹漈遗稿>研究》，刘长娟，哈尔滨师范大学 2013 年硕士学位论文。

《郑樵<夹漈遗稿>校注》，李春梅，西南民族大学 2014 年硕士学位论文。

期刊论文：

《郑樵著述考》，顾颉刚，《国立北京大学国学季刊》1923 年第 1 期。

《初论郑樵音乐思想》，李雄飞，《交响·想音乐学院学报》1993 年第 1 期。

《汉乐府风格论》，王运熙、邬国平，《楚雄师专学报》1995 年第 4 期。

《论郑樵》，林庆彰，《开封大学学报》1997 年第 1 期。

《相和歌与清商曲》，王运熙，《中国文学研究》1998 年第 2 期。

《<古今注>小考》，王朝客，《贵州文史丛刊》2001 年第 3 期。

《从<通典.乐典>、<通志·乐略>之比较看杜郑不同的音乐美学思想》，黄敏学，《阜阳师范学院学报》2003 年第 4 期。

《从风、雅、颂及其流变看诗乐的三个层面》，陈文新，《学术研究》2004 年。

《<通志·乐略>的史源学考察》，喻意志，《中国音乐学（季刊）》2005 年第 2 期。

《西周礼乐文明之诗乐关系辨略》，周泉根，《南部学刊》2006 年。

《中晚唐人对吴越神弦歌的接受与楚骚精神复苏》，曾智安，《乐府学》2007 年第二辑。

《乐府分类评述》，颜庆余，《古籍整理研究学刊》2007 年第 3 期。

《<古今乐录>考》，喻意志，《中国音乐学季刊》2008 年第 3 期。

《郑樵<通志·乐略>与孔子<诗经>》，廖朝琼，《九江学院学报》2008 年第 5 期。

《郑樵<通志·乐略>的编撰体例及其音乐史学思想初探》，黄敏学，《乐府学》2008 年第二辑。

《孔子正乐主张的实施及成效》，宋卫，《沈阳音乐学院学报》2009 年第 1 期。

《郑樵通志 · 乐略第一的类例分类理论》，廖朝琼，《莆田学院学报》2009 年第 4 期。

《郑樵“声贵说”刍议》，廖朝琼，《福建农林大学学报》2009 年第 6 期。

《“声诗”概念与李清照<词论>“乐府声诗并著”之解读》，杨晓霭，《文学遗产》2011 年第 1 期。

《“乐府声诗并著”“正解”商榷》，杨晓霭，《中国音乐学》2013 年第 1 期。

《<古今注>考》，崔伟芳，《牡丹江师范学院学报》2014 年第 2 期。

《李白新题乐府诗渊源及其特色》，赵立新，《古籍研究》，2000 年第 2 期

《李白乐府论》，傅如一，《文学遗产》，1994 年第 4 期。

《<风><雅><颂>为礼而划分》，赵雁侠，《第三届诗经国际学术研讨会论文集》，1997。

《再论相和歌及其与清商三调的关系》，翟景运《乐府学》，2006 年，第一辑。

《夏乐〈大夏〉与〈九夏〉论考》，金荣权，《浙江艺术职业学院学报》，2011 年第 4 期。

《重器功能合理演化从金石乐悬到本品鼓吹》，项阳，《中国音乐季刊》，2011 年第 3 期。

《唐宋时期乡饮酒礼演变探析》，王美华，《中国史研究》，2011 年第 2 期。

《礼乐、雅乐、鼓吹乐之辨析》，项阳，《中央音乐学院学报》，2010 年第 1 期。

后　记

依稀记得刚入学的时候，一切都是那么陌生。现在看起来并不遥远的东西门距离，在当初竟觉得远到了天边。刚入学时还保留着本科生对于研究生生活天真的向往，觉得文学硕士的日常应该是每天捧着迷人的诗书在图书馆里悠闲自得。然而直到真正成为一名中国古代文学专业唐宋方向的研究生，才发现所谓的兴趣爱好与真正的学术研究实在差太多了，主修唐宋方向也并不意味着可以真正跳过先秦两汉魏晋南北朝的文学史来搭建理想化的空中楼阁。在此，要特别感谢我的导师曾智安教授，是他将我从迷惘中拉出来，布置读书任务，并时时教诲，导正思想观念。尽管由于自己的怠惰与散漫，并没有完成所有书目的阅读，然而那些曾经读过的原典以及相关论著在我毕业论文写作之时都悄然登场，在一次次绞尽脑汁的思索后带给我灵光乍现的惊喜。我的毕业论文主题是郑樵乐府学理论。面对这个与熟悉的唐诗宋词相去千里的全新领域。我好奇、兴奋同时也战战兢兢。论文写作过程中，每每无路可走之时，曾老师一个电话几句安慰，面对面几句细微的点拨，总能给我带来不小的启发。曾老师不仅指导我如何做学问，更教会我如何为人处世并时时关注我的精神状态。他严谨、认真的学术态度以及敏锐的学术洞察力都让我钦佩不已。此刻，三年的记忆在指尖流逝，恩师的点滴教诲萦绕耳边，不能忘亦不敢忘！

此外，我还要特别感谢三年来认真教导过我的王长华老师、杨栋老师、阎福玲老师、霍现俊老师、张蕾老师、刘万川老师、王京州老师、江合友老师、陈斯怀老师以及杜志勇老师等诸位文学院可爱的老师们，感谢您们给我的悉心指导与教诲！感谢我的师姐徐静、杨磊磊一直以来对我的鼓励和帮助！感谢我的同门胡士萃三年间与我守望相助！感谢我的室友白茹、肖文超、李瑞环三年来的贴心陪伴！还要感谢论文写作期间我的好友田萌萌同学给我的真诚关怀以及在我每每难以继续的时候给我的启发与鼓励！感谢我的爸爸、妈妈和弟弟，始终陪伴我走过这一路的欢喜与忧伤，他们是我战胜困难勇敢坚持的最坚强的后盾！

难忘论文写作过程中那些辗转难眠的夜晚、难忘今日结稿之时内心说不出的复杂感受。三年的时间教会我太多太多的东西，让我能够在面对困难之时，不再逃避，不再躲闪，不再犹豫，不再苦闷；让我在毕业之时能够怀着一颗更加勇敢

坚定的心和更加阳光乐观、淡定平和的态度去面对今后的任何风雨！

2016 年 3 月 24 日

于河北师大图书馆